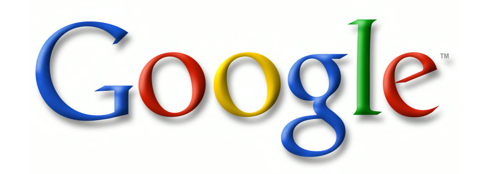





00035233M

# HISTOIRE

DES

# ARTS INDUSTRIELS

AU MOYEN AGE

ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE.

PARIS. TYPOGRAPHIE DE HENRI PLON, IMPRIMEUR DE L'EMPEREUR,
RUE GARANCIÈRE, 8.

# HISTOIRE

DES

# ARTS INDUSTRIELS

## AU MOYEN AGE

## ET A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE

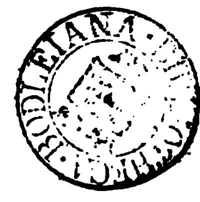
PAR

## JULES LABARTE.

---

TOME TROISIÈME




PARIS

LIBRAIRIE DE A. MOREL

RUE BONAPARTE, 13

—

MDCCCLXV



# HISTOIRE
DES
# ARTS INDUSTRIELS AU MOYEN AGE
ET
# A L'ÉPOQUE DE LA RENAISSANCE.

## PEINTURE.

### PRÉLIMINAIRES.

Lorsque Constantin eut assuré le triomphe du christianisme, l'art chrétien, qui avait pris naissance durant la persécution sous les sombres voûtes des Catacombes, reçut aussitôt un immense développement. De vastes

basiliques, élevées à Rome, à Constantinople et dans les principales villes des provinces d'Europe et d'Asie, furent décorées de peintures et de mosaïques. Il ne peut être douteux que les peintres, de même que les sculpteurs, n'aient adopté le style de l'antiquité dans l'état de décadence où il était arrivé; mais on aurait tort de supposer que la sévérité des mœurs chrétiennes et l'opinion de quelques-uns des Pères de l'Église contre les arts aient pu contribuer à l'aggravation de la décadence. Loin de là, l'influence du christianisme produisit dès cette époque une sorte d'amélioration et de renaissance. Quelques peintures conservées dans les Catacombes, évidemment postérieures à Constantin, présentent des compositions simples et naïves, un dessin correct et surtout une expression touchante des sentiments les plus purs [1]. Si la crainte d'être assimilés aux païens avait fait hésiter un instant quelques-uns des premiers chrétiens à honorer les images, la destruction complète du paganisme sous les successeurs de Constantin permit à tous de se livrer sans inquiétude à la vénération des tableaux qui reproduisaient sous un symbolisme touchant l'image du Sauveur ou les grands faits de l'Ancien et du Nouveau Testament. Les églises furent entièrement revêtues de peintures et de mosaïques, depuis le sol jusqu'aux voûtes.

L'invasion des Barbares, la prise de Rome par Alaric et la chute de l'empire romain d'Occident portèrent aux arts un coup funeste en Italie; mais ils ne furent pas entièrement anéantis. Sous le roi des Goths Théo-

[1] On peut consulter les publications de Bosio et de Bottari, mais surtout M. Perret, *Catacombes de Rome*; Paris, 1851. — Émeric David, *Histoire de la peinture au moyen âge*; Paris, 1842, p. 47.

doric, l'Italie retrouva quelque repos, et la peinture, de même que les autres arts, reçut de ce prince de nobles encouragements. L'empire des Goths, renversé par les Grecs, fut bientôt remplacé par le royaume des Lombards, nation féroce, entièrement étrangère à la culture des arts; et cependant, peu d'années après leur installation en Italie, leur reine Théodelinde enrichit le palais qu'elle s'était fait construire à Monza de peintures qui reproduisaient les hauts faits de l'histoire de la nation des Lombards en les représentant dans leur costume national [1].

Mais à partir de la mort de Théodelinde, l'Italie fut tellement agitée, qu'on n'y retrouve plus aucune trace de l'exercice de la peinture jusqu'au moment où les artistes grecs, fuyant les persécutions des empereurs iconoclastes, émigrèrent en Italie et y rallumèrent le flambeau des arts.

Depuis cette époque, on voit la peinture en grand honneur à Rome. Le *Liber pontificalis* nous montre Grégoire III (731†741) faisant déjà enrichir de peintures une chapelle de saint André dans la basilique de Saint-Pierre, la salle du banquet qui était annexée à cette basilique, et l'église de Sainte-Marie in Cyro qu'il avait fait reconstruire. Sous Adrien Ier et sous Léon III, qui, grâce à l'amitié de Charlemagne, avaient acquis une grande puissance et obtenu une large part des dépouilles des rois lombards, la peinture prit plus de développement, malgré la préférence que l'on donnait alors à la mosaïque [2].

(1) Pauli Warnefridi Diaconi *De Gestis Langobardorum*, lib. IV, cap. 23.

(2) *Liber pontificalis*, t. II, p. 52, 53, 54, 219, 238, 279 et 303.

Les successeurs de Léon III, Grégoire IV, Sergius II, Léon IV et Benoît III firent également exécuter plusieurs grands ouvrages de peinture [1], jusqu'au moment où de nouvelles calamités, venant fondre sur l'Italie, amenèrent les arts au dernier degré d'avilissement pendant près de deux cents années.

Si nous nous reportons dans les Gaules, nous y trouvons la peinture fréquemment appliquée à la décoration des églises pendant la domination romaine. Grégoire de Tours nous apprend en effet que la femme de Numatius, évêque de Clermont en Auvergne au cinquième siècle, ayant fait bâtir dans le faubourg de la ville la basilique de Saint-Étienne, la fit décorer de peintures. Elle lisait elle-même aux peintres les actions des anciens temps qu'ils devaient représenter sur les murailles. Le saint historien parle également dans un autre passage de son *Histoire des Francs*, des peintures qui enrichissaient les parois de l'église de Saint-Martin de Tours [2], et, dans un autre ouvrage, il nous apprend que la sœur et la femme d'Apollinaire, évêque de Clermont (472-†484), avaient fait couvrir de peintures historiques l'abside de l'église qu'elles avaient fait édifier sous le vocable de saint Antolien, martyr [3].

L'invasion des musulmans et les désordres au milieu desquels s'éteignit la dynastie mérovingienne vinrent anéantir l'exercice de la peinture, comme de tous les autres arts; la trace en disparaît jusqu'au moment où

(1) *Liber pontificalis*, t. III, p. 16, 50, 54, 132 et 164.

(2) S. Gregorii episc. Turon. *Opera omnia*; Lutet. Paris., 1699, lib. II, § XVII, col. 70, et lib. VII, § XXII, col. 347.

(3) *Libri miraculorum*, lib. I, cap. LXV.

Charlemagne s'efforça d'en faire revivre le culte dans toute l'étendue de son empire. Lorsque ce grand homme eut jugé qu'un temps suffisant s'était écoulé pour que des artistes peintres se fussent formés, il prescrivit d'enrichir toutes les églises de peintures, et chargea des inspecteurs de surveiller l'exécution de ses ordres (1).

Pour donner l'exemple, il avait fait couvrir de peintures les parois de la chapelle du superbe palais qu'il s'était construit à Ingelheim. Les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament s'y trouvaient reproduites (2).

A en juger par les miniatures des manuscrits, qui sont les seules œuvres de la peinture qui nous restent de ce temps, cet art était en progrès sous le fils de Charlemagne, et il fut encore cultivé avec quelque succès sous ses petits-fils dans toutes les provinces de l'empire carolingien ; mais, au milieu des calamités qui se répandirent sur l'Occident au dixième siècle, la peinture fut entraînée au dernier terme de la décadence.

Le mouvement de renaissance qui se produisit en Allemagne dès la fin de cette période, sous le règne des Othon, et un peu plus tard en France, au onzième siècle, ne fut pas moins favorable à la peinture qu'aux autres arts. Saint Bernward, évêque d'Hildesheim et précepteur d'Othon II, l'un des promoteurs de cette renaissance, s'était acquis comme peintre une grande

(1) *Capitulare Aquense anni* 807, ap. PERTZ, *Monumenta Germ. hist.*, t. I, p. 148.

(2) Inclita gesta Dei, series memoranda virorum,
Pictura insigni quo relegenda patent.

ERMOLDI NIGELLI *Carmina*, lib. IV, v. 190 et seq.; ap. PERTZ, *Monum. Germ. histor.*, t. II, p. 505.

réputation [1]. Cependant ce premier retour vers le culte de la peinture ne produisit encore que de faibles résultats jusque vers le milieu du treizieme siecle; mais, a partir de cette époque, l'art de peindre ne cessa pas de s'améliorer jusqu'au seizieme siecle, ou il atteignit au plus haut degré de perfection.

Si l'on reporte ses regards vers l'Orient, on verra que, malgré les grandes guerres qu'il eut à soutenir et les révolutions intérieures qui l'agiterent trop souvent, l'empire grec ne subit pas, durant les huit premiers siecles de son existence, les calamités qui, à plusieurs reprises, avaient conduit les arts en Occident à un anéantissement presque complet. Nous avons retracé dans les NOTIONS GÉNÉRALES [2] la marche de l'art dans l'empire d'Orient depuis Constantin jusqu'a la chute de l'empire, nous n'avons pas à y revenir.

Tous les arts sont solidaires, et les causes qui eurent sur la sculpture une influence heureuse ou funeste, réagirent également sur l'art de peindre. En Orient comme en Occident, la peinture fut principalement employée au moyen âge a la décoration des églises, et à retracer même dans les palais les scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament; aussi les productions de la grande peinture disparurent-elles presque complétement à l'époque de l'hérésie des iconoclastes. Le temps et l'invasion des musulmans ont amené la destruction des peintures murales et des mosaïques qui furent exécutées du neuvième

(1) « Picturam etiam limate exercuit. »
TANGMARUS, *S. Bernwardi vita*, ap. LEIBNITZ, *Script. rer. Brunsvicensium*; Hanov., 1707, p. 422.

(2) T. I, p. 16 et suivantes.

au treizième siècle, et celles qui subsistent aujourd'hui dans les couvents du mont Athos et dans quelques églises de l'Orient sont pour la plupart postérieures à cette époque, et ne peuvent faire connaître que des œuvres de la décadence de l'art byzantin. Mais un certain nombre de petits tableaux portatifs du neuvième, du dixième et du onzième siècle existent encore, et donnent une excellente idée du talent des peintres byzantins de ces époques. Le musée chrétien du Vatican en a recueilli un très-grand nombre qui mériteraient un examen tout particulier. On trouve dans beaucoup de ces peintures une composition savante, du mouvement, un dessin correct, des têtes remplies d'expression, un coloris chaud et éclatant, et une exquise finesse d'exécution. Le Vatican est seul à posséder de ces tableaux; mais les peintures que renferment un assez grand nombre de manuscrits conservés dans les grandes bibliothèques de l'Europe permettent de reconnaître l'état florissant de la peinture dans l'empire grec depuis le sixième siècle jusque vers la fin du dixième et d'apprécier la marche de la décadence qui se fit sentir ensuite.

Nous ne devons pas étendre davantage ces préliminaires; nous n'avons à étudier la peinture que dans son application aux monuments de la vie privée et aux productions de l'industrie. Après avoir retracé l'historique de l'ornementation des manuscrits et celui de la peinture sur verre, nous nous occuperons des arts industriels qui se rattachent à la peinture, et dans lesquels elle est mise en œuvre par l'alliance de certaines matières coloriées ou par l'emploi de procédés techniques comme l'émaillerie, la mosaïque, la damasquinerie, le tissage et

la broderie des étoffes. L'ornementation des manuscrits doit obtenir le premier rang, et prendre une place importante dans nos études. Pendant plusieurs siècles, les peintures sur vélin des manuscrits ont été, avec la mosaïque et les peintures murales, les seules manifestations de l'art de peindre; ces dernières ont disparu, et les illustrations renfermées dans les livres sont, avec quelques rares mosaïques, les seuls témoignages subsistants de cet art durant sept ou huit siècles. On trouve dans les manuscrits une galerie de tableaux qui présente à plusieurs points de vue un immense intérêt.





# PEINTURE.

## ORNEMENTATION DES MANUSCRITS.

### CHAPITRE PREMIER.

DE L'ORNEMENTATION DES MANUSCRITS DANS L'EMPIRE ROMAIN DEPUIS CONSTANTIN JUSQU'A LA DESTRUCTION DE L'EMPIRE D'ORIENT PAR LES TURCS.

#### § I.

DANS L'EMPIRE D'OCCIDENT EN ITALIE.

Le temps et les commotions politiques et sociales ayant fait disparaître presque toutes les grandes peintures antérieures au quatorzième siècle, on ne pourrait se former une idée de la peinture au moyen âge, si elle n'eût été appliquée à enrichir les monuments de la vie

privée que les hommes ont le mieux conservés, les manuscrits.

Les livres sont en effet les compagnons les plus indispensables de la vie intérieure, et les livres de prières ont été pendant plusieurs siècles du moyen âge la seule lecture d'un grand nombre d'hommes : aussi le lettré, l'homme religieux se sont-ils plu de tout temps à embellir les livres, délassement et consolation de leur existence.

Le goût pour l'ornementation des manuscrits existait déjà dans l'antiquité. Les médecins grecs Cratéuas, Denys et Métrodore, à ce que Pline rapporte, avaient enrichi leurs ouvrages de peintures qui reproduisaient les plantes dont ils faisaient connaître les propriétés (1). Pline nous a encore appris que Marcus Varron avait illustré ses nombreux livres des images de sept cents personnages illustres à l'aide d'un certain procédé. Un grand nombre de copies avaient sans doute été faites de ce livre; car il ajoute que Varron avait assuré l'immortalité à ces personnages en les faisant ainsi connaître à toute la terre (2). Sénèque, dans son traité *De tranquillitate animi* (3), parle aussi de livres ornés d'images. Aucun des livres à figures de l'antiquité n'est parvenu jusqu'à nous, et le plus ancien monument de la calligraphie illustrée est bien certainement le Virgile de la bibliothèque Vaticane (n° 3225), qui doit avoir été écrit au quatrième siècle. Ce manuscrit, de format petit in-quarto presque carré, ne contient pas les œuvres complètes du grand poëte latin, mais seulement des fragments. Il est

(1) *Historia naturalis*, lib. XXV, § 4.
(2) *Idem*, lib. XXXV, § 2.
(3) Capit. IX.

enrichi de cinquante miniatures, dont quelques-unes sont presque effacées. La composition des sujets n'est pas sans mérite, et rend avec justesse et clarté les faits racontés par le poëte. Les figures ne manquent pas d'expression dans leurs attitudes; mais le dessin est lourd, et offre souvent de la roideur; le jet des draperies est cependant simple et naturel, et se ressent de l'influence des beaux modèles qui existaient sous les yeux de l'artiste. Le coloris laisse à désirer : des teintes fortes et des traits noirâtres forment les contours, et servent à accuser dans les figures nues les jointures et les muscles. Les vêtements sont souvent rehaussés d'or; les édifices, d'une couleur bleuâtre ou légèrement briquetée, ont des rehauts de blanc ou d'or. La perspective est défectueuse. L'ensemble dénote la décadence où l'art était arrivé au quatrième siècle en Italie [1].

Un autre manuscrit des œuvres de Virgile, qui appartient aussi à la Vaticane (n° 3867), mais qui est de cent ans environ moins ancien, témoigne encore plus de cette décadence. Le livre, de format grand in-quarto carré (de 32 centimètres), renferme dix-neuf miniatures, parmi lesquelles la figure de Virgile, placée en tête de l'ouvrage. Les compositions sont loin de présenter le même intérêt que celles du premier manuscrit que nous venons de citer. Le dessin est souvent incorrect, les attitudes accusent de la roideur, les têtes sont sans expression. L'ensemble cependant est empreint du cachet de l'an-

(1) D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, a publié la gravure de quelques-unes de ces miniatures calquées sur les originaux, PEINTURE, t. V, pl. XX à XXV. Le graveur Pietro Santi Bartoli les avait publiées précédemment; mais, habile dessinateur, Bartoli a refait les dessins du miniaturiste romain au lieu de les reproduire fidèlement.

tiquité. Le coloris est sans éclat, et ne donne aucun modelé aux figures; les couleurs dominantes sont le vert, le rouge et le violet. Le ton des chairs est jaunâtre avec quelques taches de rouge dans les joues. M. Aimé Champollion a donné, dans *Le Moyen âge et la Renaissance*[1], la reproduction de deux des miniatures de ce manuscrit, l'une au trait, l'autre en couleur. Si les miniatures laissent à désirer, le manuscrit est superbe, et contient toutes les poésies de Virgile, écrites sur trois cent neuf feuillets en grandes lettres onciales. Mabillon en a donné deux lignes pour exemple de l'écriture romaine du second âge[2]. Ce beau livre, avant de passer dans la bibliothèque Vaticane, avait appartenu à l'abbaye de Saint-Denis. C'est ce qui résulte de cette note en caractères du treizième siècle : Iste liber est Beati Dyon[isii], qu'on lit au folio 4, et d'une autre note : Ex libris S. Dionisii in Francia, en caractères plus anciens, inscrite au folio 309. Au folio 78, on lit le nom de Jehan Courtoys. Serait-ce celui du célèbre émailleur de Limoges qui aurait puisé dans ce manuscrit quelques-uns des nombreux sujets tirés de l'Énéide, dont il a enrichi un grand nombre de ses beaux vases de cuivre émaillé?

On pourrait encore classer parmi les illustrations du quatrième ou du cinquième siècle celles qui décorent deux manuscrits de Térence : l'un appartenant à la bibliothèque Vaticane (n° 3868), l'autre à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 7899), bien que ces deux

(1) MINIATURES DES MANUSCRITS, t. II, fol. 1. C'est à tort que la reproduction au trait a été donnée comme appartenant au manuscrit du quatrième siècle, n° 3225; les deux reproductions publiées dans *Le Moyen âge et la Renaissance* sont empruntées au manuscrit n° 3867.

(2) *De re diplomatica*, tab. VI, n° 1, p. 354.

livres n'aient été écrits qu'au neuvième siècle. Il est évident en effet que les illustrations, dans les deux manuscrits, ont été copiées sur des originaux qui devaient remonter à l'époque dont nous nous occupons. Celles du manuscrit du Vatican sont en couleurs [1]. Le manuscrit de Paris n'est orné que de dessins à la plume. Le portrait du poëte se trouve dans les deux livres. Dans celui de Paris, il est soutenu par deux acteurs portant le masque scénique. Cette composition du meilleur style dénote surtout la copie d'un original antique. Comme on le voit, les livres illustrés que nous venons de citer appartiennent tous à la littérature profane, et il est à croire que dans les premiers temps du triomphe du christianisme les livres saints n'ont pas été enrichis de peintures.

Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on ne trouve dans les *Vies des papes* de l'époque dont nous nous occupons aucune mention de livres d'église illustrés : le *Liber pontificalis* fournit cependant dans le plus grand détail l'énumération de tous les dons faits aux églises par Constantin, et par le pape saint Sylvestre ou ses successeurs.

Aucun livre, aucun document ne vient non plus constater l'existence de la calligraphie illustrée en Italie, postérieurement à la destruction de l'empire par les Hérules jusqu'à la renaissance des arts à la fin du huitième siècle. Le célèbre Cassiodore, après avoir été le ministre d'Odoacre et des rois goths, se retira dans son pays natal, la Calabre, et y fonda le monastère de Viviers, où il établit une grande bibliothèque; il dépensa des sommes considérables pour recueillir de bons manuscrits qu'il faisait copier par les moines, auxquels il

(1) D'Agincourt, *Histoire de l'art*, pl. XXXV et XXXVI.

en imposa l'obligation par la règle qu'il avait établie, et il composa à leur intention un traité de l'orthographe, afin de les guider dans la transcription des textes. Il se livra lui-même avec ardeur aux travaux de la calligraphie; mais son but unique était de conserver une foule de monuments précieux de la littérature profane et sacrée, et rien ne peut établir que, dans l'état de dégradation où l'art était arrivé au sixième siècle en Italie, il ait songé à enrichir de peintures les livres qu'il faisait transcrire.

## § II.

### DE L'ORNEMENTATION DES MANUSCRITS DANS L'EMPIRE D'ORIENT.

#### I

*De Constantin* (325) *à Léon l'Isaurien* (717).

Si l'invasion des Barbares, la destruction de l'empire romain d'Occident et les malheurs de toutes sortes dont l'Italie avait été accablée au cinquième siècle et au sixième y avaient causé l'abandon du culte des arts, il en avait été tout autrement dans l'empire d'Orient.

Constantin voulant fonder au plus vite sa nouvelle capitale, avait appelé de l'Italie tous les artistes de talent qui pouvaient s'y trouver, et tandis que les peintres restés dans l'empire d'Occident se trouvaient privés des beaux modèles de l'antiquité qui disparaissaient chaque jour sous le marteau trop zélé des chrétiens, ceux qui étaient allés s'établir à Constantinople, et leurs successeurs surtout, avaient constamment sous les yeux les chefs-d'œuvre de la statuaire antique que cette ville avait seule le privilége de posséder. Nous avons pu constater, en traitant de la sculpture, que l'art s'y était relevé peu à peu de la décadence où il était tombé en Occident, et

qu'une grande amélioration avait été déjà obtenue à l'époque de Théodose le Grand [1]. Cette amélioration se fit sentir dans l'ornementation des manuscrits. Constantin avait songé à créer une grande bibliothèque à Constantinople, et son fils Constance, pénétré du même désir, avait rassemblé un grand nombre de livres; l'empereur Julien augmenta cette collection, et fit construire sous les portiques du palais un bel édifice pour la contenir. Elle s'était constamment accrue sous ses successeurs, et l'empereur Valens l'avait placée sous la garde de sept conservateurs, quatre Grecs et trois Latins, auxquels on donnait le nom d'antiquaires. Tous étaient fort habiles dans l'art de la calligraphie. Cette bibliothèque, qui possédait déjà cent vingt mille volumes, fut incendiée sous le tyran Basiliscus en 476 [2]. Elle devait certainement contenir un grand nombre de livres illustrés, car les empereurs d'Orient avaient de tout temps protégé l'art de la calligraphie. On possède une lettre de Constantin à l'évêque Eusèbe de Césarée, dans laquelle il lui demande de faire écrire sur beau parchemin cinquante exemplaires des saintes Écritures, parce qu'il voulait les distribuer aux nouvelles églises qu'il venait de construire à Constantinople, et Eusèbe constate, dans son histoire de la *Vie de Constantin*, qu'il s'empressa de satisfaire au désir de son souverain en lui envoyant des livres somptueusement ornés [3]. Il y a donc lieu de penser que ces livres étaient enrichis de miniatures. Théodose II († 450) était un véritable artiste; il savait peindre et modeler, et il n'est pas

[1] Voyez notre tome Ier, p. 16 et suivantes.

[2] Du Cange, *Constantinopolis christiana*, lib. II, § 3, p. 150.

[3] Eusebii Pamphili *Vita imp. Constantini*, lib. IV, cap. 36 et 37; Parisiis, 1659, p. 543 et 544.

douteux que, pour se délasser des fatigues du gouvernement de l'État, il ne se soit occupé de la peinture des manuscrits; car il reçut des historiens grecs le surnom de calligraphe. Aussi les livres enrichis de miniatures ne durent-ils pas manquer dans la nouvelle bibliothèque que fit élever l'empereur Zénon (✝491). Cette bibliothèque s'enrichit considérablement sous les successeurs de ce prince, dont plusieurs protégèrent la calligraphie. Théodose III s'y adonnait particulièrement. Après qu'il eut été détrôné (717), il se retira à Éphèse, où il s'occupa d'écrire en lettres d'or les livres des Évangiles, qu'il faisait bien certainement décorer de miniatures suivant l'usage de son temps.

Lorsque Léon l'Isaurien s'empara de la couronne, la bibliothèque élevée par Zénon renfermait déjà plus de trente-six mille volumes [1]. A cet établissement étaient attachés douze professeurs, qui enseignaient gratuitement les lettres sacrées et profanes; ils étaient entretenus aux dépens du trésor : à leur tête était placé un fonctionnaire, l'Œcuménique. Cette compagnie jouissait d'une haute considération; les empereurs la consultaient dans les affaires importantes, et choisissaient souvent parmi ses membres des prélats pour les principaux évêchés de l'empire.

Léon, après avoir proscrit le culte des images, pensa que sa doctrine acquerrait de l'autorité sur le peuple si elle était partagée par cette savante compagnie, et il entreprit de l'amener à ses sentiments. Mais ayant trouvé dans tous ces savants docteurs une résistance opiniâtre, il résolut de les exterminer. Ayant fait pendant la nuit

(1) Du Cange, *Constant. christ.*, lib. II, § 3, p. 151.

environner la bibliothèque d'un grand amas de bois sec et de matières combustibles, il y fit mettre le feu (730). Tous les professeurs périrent dans l'incendie, qui détruisit les trente-six mille volumes que les empereurs avaient rassemblés depuis deux cent quarante ans [1].

Les Grecs avaient toujours aimé à enrichir leurs livres de peintures et d'images qui en rendaient le texte plus intelligible ou qui reproduisaient les faits rapportés par l'auteur [2], et l'on peut juger combien les deux funestes incendies de la bibliothèque impériale de Constantinople durent dévorer de livres illustrés appartenant aux lettres sacrées et profanes, aux sciences et aux arts. Les persécutions des empereurs iconoclastes, qui durèrent environ cent vingt ans à partir du dernier incendie, entraînèrent en outre la perte de presque toutes les images qui décoraient les livres saints des églises. Si à ces causes de destruction on veut ajouter les ruines incessamment produites par la dent rongeuse du temps, on ne s'étonnera pas qu'il subsiste un si petit nombre de manuscrits grecs illustrés antérieurs au neuvième siècle, c'est-à-dire à l'époque où l'impératrice Théodora, mère et tutrice de Michel III, rétablit le culte des images (842) dans l'étendue de l'empire d'Orient.

Le plus ancien de tous doit être celui de la bibliothèque impériale de Vienne, dont notre planche LXXVII reproduit l'une des miniatures. C'est un volume de format grand in-quarto, presque carré, qui ne contient que vingt-six folios de parchemin teint en pourpre; les vingt-quatre premiers renferment des extraits de la Genèse d'après

(1) Georgii Cedreni *Compend. histor.;* Parisiis, t. I, p. 454.

(2) Montfaucon, *Palæographia græca*, lib. I, p. 7.

la version des Septante, et les deux derniers une partie de l'évangile de saint Luc. Chaque page de ces vingt-quatre premiers folios est ornée d'une miniature qui occupe la moitié inférieure de la feuille; le texte, écrit en lettres d'or et d'argent, en remplit la partie supérieure; les mots ne sont pas séparés, et n'ont ni accents ni esprits : tout cet ensemble dénote une haute antiquité. Lambécius, qui a donné une longue et minutieuse description de ce précieux manuscrit et qui en a publié toutes les miniatures (1), en fait remonter l'exécution jusqu'au quatrième siècle. Montfaucon, sans contester cette appréciation (2), fait remarquer cependant que ce ne peut être qu'une conjecture de la part de Lambécius, parce que tous les manuscrits grecs remontant à une époque antérieure au septième siècle présentent tous dans leur écriture le même caractère; Montfaucon reconnaît cependant que les peintures dont le manuscrit est orné ont une grande analogie avec celles que l'on voit dans les catacombes de Rome. D'Agincourt fait remarquer que l'invention et la bonne ordonnance des sujets donnent à penser que ces peintures sont d'un temps assez peu éloigné de l'âge où le bon goût régnait encore, et croit devoir en fixer la date au quatrième siècle ou au commencement du cinquième (3).

L'examen des miniatures dont le curieux manuscrit de Vienne est orné nous permet d'ajouter quelques réflexions à l'opinion des savants que nous venons de

(1) PETRI LAMBECII *Commentariorum de bibl. Cæsarea Vindobonensi* liber tertius; Vindobonæ, 1670, p. 2 et seq.

(2) *Palæographia græca*, lib. III, p. 185 et 190.

(3) *Histoire de l'art*, t. II, p. 49, PEINTURE, pl. XIX.

citer. Les costumes, les usages et le style de l'antiquité se font voir dans toutes les miniatures. Ainsi Pharaon et ses convives (fol. 17 v°) sont couchés sur des lits autour de la table du banquet à la manière des anciens ; dans celle qui reproduit Rébecca donnant à boire au serviteur d'Abraham (fol. 7 r°), la fontaine où la jeune fille a puisé l'eau est personnifiée par une nymphe nue jusqu'au bas du corps, à demi couchée et appuyée sur son urne d'où l'eau s'échappe.

Ce qui, indépendamment du style des miniatures, justifie le rapprochement que Montfaucon en a fait avec les peintures des Catacombes, c'est le costume donné à Joseph avant son élévation (fol. 17 et 18) et au jeune Benjamin. On les voit, en effet, revêtus du colobium, sorte de vêtement large et déceint, percé seulement en haut et sur les flancs pour laisser passer la tête et les bras. Les premiers chrétiens sont souvent représentés avec cette espèce de tunique flottante sur les parois des Catacombes, et l'on trouve dans le cimetière de Sainte-Agnès, à Rome, un chrétien en prière [1], dont le costume pourrait avoir servi de modèle au peintre du manuscrit de Vienne pour les deux personnages de Joseph et de Benjamin.

Les quarante-huit miniatures dont le manuscrit est orné paraissent être de deux mains. Dans les premières, qui sont les meilleures, les sujets sont peints sur le parchemin teint; tandis que dans les autres, dont fait partie celle que nous reproduisons, le ciel est indiqué. L'artiste ou les artistes qui les ont exécutées n'étaient certainement

(1) M. Louis Perret, *Catacombes de Rome;* Paris, 1851, t. II, pl. VII.

pas de premier ordre; mais il est évident qu'ils ont travaillé fort vite, au courant, pour ainsi dire, du pinceau, avec entrain et sans être assujettis à aucune règle. Les animaux qui sortent de l'arche de Noé (fol. 2 v°) sont bien dessinés et représentés avec exactitude. La peinture consiste en une gouache bien empâtée et d'un coloris vigoureux, dont le ton rappelle un peu celui des peintures murales de Pompeï; l'or est posé au pinceau. L'ensemble parait donc attester une antiquité très-reculée, et nous pensons qu'on doit partager l'opinion de Lambécius et de d'Agincourt, et dater ces miniatures de la fin du quatrième siècle ou du commencement du cinquième. Nous devons, en terminant, constater encore qu'elles sont bien supérieures à celles que l'on voit sur le Virgile du Vatican du cinquième siècle (n° 3867), et nous trouvons là une preuve à l'appui de ce fait que, tandis que l'art à cette époque allait en s'appauvrissant de plus en plus en Italie, il tendait à s'améliorer beaucoup dans l'empire d'Orient, et marchait vers une véritable renaissance, qu'il atteignit sous le règne de Justinien[1].

La planche LXXVIII de notre Album, qui suit celle où nous avons reproduit l'une des miniatures de la Bible de Vienne, vient à l'appui de cette opinion. Il n'y a heureusement aucune incertitude sur l'âge du manuscrit auquel nous avons emprunté cette planche; nous avons donné sur ce point, dans le texte qui l'accompagne, toutes les explications justificatives. Ce manuscrit, qui renferme les œuvres du célèbre médecin Dioscoride,

[1] Voyez les NOTIONS GÉNÉRALES, t. I, p. 30.

a été écrit pour la princesse Juliana Anicia, fille de l'empereur d'Occident Olybrius, qui s'était retirée à Constantinople, où elle mourut dans les premières années du règne de Justinien. La miniature que nous avons reproduite représente la princesse elle-même entre la Prudence et la Magnanimité. Le manuscrit contient encore cinq autres grandes miniatures : la première (fol. 1 v°) représente un paon déployant sa superbe queue couleur d'azur aux yeux d'or; la seconde (fol. 2 v°), sept médecins grecs : Chiron le centaure et Machaon, fils d'Esculape, qui appartiennent aux temps fabuleux; Pamphile, Xénocrate, Nigros, Héraclide de Tarente et Mantias; la troisième (fol. 3 v°), sept autres médecins : Claude Gallien, Cratéuas, Apollonios, Andréas, Dioscoride, Nicandre et Rufos. Dans ces deux miniatures, les figures, assises et drapées à l'antique, se détachent sur un fond d'or [1]; dans la quatrième (fol. 4), on voit une femme désignée par le nom de Εὕρεσις, l'Invention, qui présente à Dioscoride assis la mandragore noire, et aux pieds de la femme, un chien qui se meurt pour avoir arraché cette racine de la terre; la cinquième (fol. 5 v°) représente encore l'Invention debout au centre du tableau, tenant la fameuse racine, dont un peintre, à droite, copie la figure, tandis qu'à gauche Dioscoride assis en écrit la description : les costumes, l'architecture des lieux où les scènes se passent, tout, en un mot, dans ces peintures est emprunté à l'antiquité. Indépendamment de ces miniatures, on voit dans le manuscrit, qui ne contient pas moins de quatre cent quatre-vingt-onze folios,

(1) Elles sont reproduites dans *Les Arts somptuaires;* Paris, 1857, t. I.

une foule de plantes reproduites avec grand soin d'après nature et quelques animaux. Toutes les miniatures, de même que celle que nos lecteurs ont sous les yeux, ont beaucoup souffert des injures du temps. Les détériorations laissent souvent à découvert les procédés dont l'artiste qui a illustré le manuscrit faisait usage. Le dessin a été légèrement tracé à la plume sur le parchemin, mais cette esquisse a été entièrement recouverte par une gouache épaisse avec des couleurs fortement empâtées qui devaient offrir beaucoup d'éclat. La persistance des traditions antiques est manifeste dans toutes les compositions et dans le dessin ; mais ce que la peinture du Dioscoride met surtout en évidence, c'est la grande amélioration qui s'était produite dans l'art de peindre depuis le siècle de Constantin, et la supériorité que les œuvres du sixième siècle avaient acquise en Orient sur celles du quatrième et du cinquième.

C'est au commencement du sixième siècle qu'il faut faire remonter la transformation de l'art chrétien et l'origine du style byzantin.

Dans les premiers temps du christianisme, les chrétiens, pour voiler les mystères de la nouvelle religion, se contentèrent de représenter le Christ, le sacrifice de la croix et la Résurrection par des allégories. C'était le bon Pasteur allant à la recherche de la brebis égarée et la rapportant au bercail, Orphée apprivoisant les animaux par les doux accents de sa lyre, Daniel nu parmi les lions dont la férocité était désarmée, Jonas englouti par la baleine et rejeté sain et sauf sur le rivage. Lorsque le triomphe de la religion chrétienne eut été assuré par Constantin, on représenta encore le Sauveur

sous la figure d'un beau jeune homme imberbe, tenant une baguette à la main, ou bien foulant de ses pieds nus le lion et le dragon. Un peu plus tard on le représenta, comme sur le sarcophage de Junius Bassus, revêtu de la toge romaine, assis sur une chaise curule au milieu de ses disciples. Tel fut le type idéal du Christ dans l'école romano-chrétienne.

L'école byzantine, abandonnant les allégories, représenta le Sauveur avec plus de dignité, sous la figure d'un homme dans la force de l'âge, drapé à l'antique, assis sur un trône d'or et planant au-dessus des mortels. Sa belle figure fut caractérisée par une expression de sévérité que tempérait la douceur; on le fit toujours bénissant de la main droite et offrant de la gauche le livre qui contient ses divins préceptes. La figure de la Mère de Dieu fut empreinte d'une beauté tout hellénique. Les Apôtres et les Pères de l'Église apparurent sous la forme de vieillards vénérables, couverts de vêtements simples, mais drapés avec art. Le sérieux sublime, la dignité des caractères, la solennité des attitudes et des gestes, devinrent le cachet de l'art byzantin. Tous les sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament furent traités au gré de l'artiste, qui s'astreignit toutefois à ne pas s'écarter du texte des saintes Écritures. On aurait donc tort de croire qu'il faille reporter à cette époque de régénération l'uniformité des compositions, la sécheresse des formes, l'allongement démesuré des proportions, la roideur des draperies, qui devinrent en effet, mais beaucoup plus tard, le caractère de l'art byzantin en décadence.

Parmi les grandes scènes de l'Évangile, il en est une qu'il répugnait aux premiers chrétiens de reproduire :

le supplice que les Juifs infligèrent au Sauveur était symbolisé par un agneau, l'agneau dont avaient parlé les prophètes, l'agneau qui marche à la mort et se laisse égorger sans se plaindre. Mais bien avant que le concile de Quinisexte, tenu en 691 à Constantinople, eût décidé qu'il fallait préférer la représentation de la mort du Christ à l'allégorie, les peintres avaient reproduit la scène de la crucifixion. La plus ancienne représentation que l'on en connaisse se trouve dans l'une des miniatures d'un manuscrit appartenant à la bibliothèque Laurentienne de Florence. Ce livre, qui renferme les quatre Évangiles en syriaque, a été exécuté en 586, à Zagba, ville de la Mésopotamie, par Rabula, moine du monastère de Saint-Jean [1]. Notre planche LXXX reproduit cette miniature, ainsi qu'une autre peinte au-dessous sur la même feuille et qui offre trois sujets.

Le peintre Rabula, relégué dans un couvent au fond de l'une des provinces les plus reculées de l'empire d'Orient, ne pouvait avoir le talent des artistes employés par les empereurs à Constantinople; mais ses petits tableaux, exécutés au courant de la plume et du pinceau, démontrent assez que ce n'était pas le talent de l'invention qui lui manquait, et qu'il n'était gêné par aucune règle. Dans une miniature où l'artiste a représenté le massacre des Innocents, la terre arrosée par le sang des jeunes martyrs produit des fleurs. Le dessin est souvent fort négligé, mais les mouvements sont en général justes, et les têtes, à peine ébauchées, ne manquent pas cependant d'expression. Au folio 4, David et Salomon

(1) Consultez sur ce manuscrit le texte explicatif de la planche LXXX de notre Album.

sont représentés avec le costume des empereurs grecs, mais la grande scène de la descente du Saint-Esprit sur les Apôtres est empreinte du style antique.

Les réminiscences de l'antiquité se font encore sentir dans la miniature que reproduit notre planche LXXIX. Elle est empruntée à un manuscrit de la bibliothèque Vaticane (n° 699), qui contient la *Topographie chrétienne* de Cosmas. Ce manuscrit a été écrit au neuvième siècle; mais ses peintures, comme le fait observer Montfaucon, ont été copiées sur un exemplaire du sixième et peut-être même sur le manuscrit autographe. Nous prions le lecteur de consulter le texte joint à notre planche s'il veut à cet égard des explications plus détaillées. Winckelmann pensait que les deux danseuses qu'on voit au-dessous du trône de David avaient été copiées d'après un tableau antique; mais cette peinture peut fort bien être originale, puisque tous les monuments des arts du dessin à cette époque viennent démontrer que les artistes byzantins cherchaient alors à s'inspirer des beaux modèles de l'antiquité qui existaient encore sous leurs yeux [1]. La miniature que nous avons reproduite n'est pas la seule, au surplus, qui fasse connaître le talent de l'artiste et les modèles qu'il avait suivis : le manuscrit en renferme un très-grand nombre; nous nous bornerons à en signaler quelques-unes des plus intéressantes. Au folio 56, une figure du patriarche Énoch est remarquable par sa tête expressive et la bonne disposition de ses vêtements, drapés dans le style antique. La figure de Melchisédech, au folio 50, n'est pas moins belle; mais, étant roi, il est représenté, suivant l'usage

(1) Voyez les NOTIONS GÉNÉRALES, t. I, p. 31 et suiv.

adopté par les artistes byzantins dès le sixième siècle, avec le costume des empereurs tel que le porte Justinien dans la mosaïque de Saint-Vital de Ravenne, c'est-à-dire la longue tunique talaire brochée d'or, la chlamyde ornée du tablion, et le stemma pour couronne. Au folio 51, une grande miniature à pleine page reproduit le sacrifice d'Abraham; la composition est savamment disposée et les têtes remplies d'expression. On voit au folio 66, dans une miniature également à pleine page, Élie enlevé au ciel dans un char attelé de deux chevaux et laissant son manteau dans les mains de son disciple Élisée. D'Agincourt, pour qui c'était un parti pris de dénigrer tout ce qui n'appartenait pas à l'antiquité ou à la Renaissance italienne, considérait cette miniature, dont il a donné une détestable gravure, comme l'expression de la décadence [1]. La disposition du char, il est vrai, et le dessin des chevaux ne sont pas irréprochables, mais le mouvement des figures, la disposition des draperies, et surtout l'expression des têtes, sont rendus avec art. Le Jourdain, appuyé sur une urne d'où l'eau s'épanche à la manière antique, indique le lieu où la scène se passe. Dans une grande miniature au folio 76, l'artiste a réuni le Christ, la Vierge, saint Jean-Baptiste, Zacharie et une sainte. Le Christ porte la tunique talaire et le grand manteau drapé de l'antiquité; il bénit et tient le livre des Évangiles. Toutes ces figures sont d'un dessin correct et dans de bonnes proportions; les têtes, bien modelées, sont expressives. Nous signalerons pour terminer, au folio 89, une belle page où le Christ est représenté dans une gloire ovoïde, assis sur un trône d'or

[1] *Histoire de l'art*, t. II, p. 56, pl. XXXIV.

comme le Roi du ciel, et au-dessous, une foule de gens, tous revêtus de costumes antiques. On trouve encore dans le courant du livre un grand nombre de figures de prophètes bien traitées dans le style de l'antiquité, dont ils portent tous également le costume. Il est très-probable que les copies du neuvième siècle ne valent pas, quant au dessin, les originaux du sixième. Pour ce qui est du coloris, il est difficile de faire exactement la part de l'artiste original et du copiste. Toujours est-il que celui-ci laisse voir, ainsi que d'Agincourt est obligé de le reconnaître, l'exercice d'une bonne pratique, et que la couleur offre de l'accord et de la légèreté. Sur un fond rarement obscur, les couleurs conservent de la transparence. La gouache est d'un bon empâtement et les lumières sont obtenues non par des rehauts de blanc, mais par la dégradation des teintes.

Le dernier des manuscrits illustrés antérieurs aux édits de Léon l'Isaurien contre les images (726) appartient aussi à la bibliothèque Vaticane (n° 405). C'est un rouleau de parchemin de plus de dix mètres de long sur trente centimètres de hauteur, sur lequel sont peintes les guerres de Josué. De simples légendes, soit en lettres capitales, soit en caractères cursifs, indiquent les noms des personnages et les sujets représentés; c'est donc là plutôt une suite de peintures qui se déroulent, comme les bas-reliefs de la colonne Trajane, qu'un véritable manuscrit. Ce long volume n'est pas complet; les premières et les dernières scènes de la vie de Josué ont été arrachées et sont perdues. D'après le caractère de l'écriture, il est généralement attribué au septième siècle.

L'invention et l'ordonnance des nombreux sujets de cette grande page sont tout à fait remarquables [1], et, suivant l'expression très-vraie de d'Agincourt, n'ont rien à envier aux ouvrages des meilleurs temps. Le dessin est généralement assez correct; on peut cependant y critiquer par fois la lourdeur dans les corps et la maigreur des extrémités, qui sont souvent négligées; mais la vérité se fait sentir dans l'ensemble des groupes et dans le mouvement de chaque figure. Les têtes sont remplies d'expression, et le sentiment qui les agite est rendu avec beaucoup d'art. La figure de Josué est empreinte de noblesse; son attitude et ses gestes sont simples et d'une grande justesse. Tous les personnages, sans aucune exception, portent le costume et les armures antiques; l'artiste, fidèle au style de l'antiquité, qui vivifiait et ennoblissait tout, a personnifié les villes, les fleuves et les montagnes à la façon des anciens. Dans la scène de la prise de Jéricho, qui est en feu, la ville est représentée sous la figure d'une femme éplorée assise sur une pierre; elle est drapée comme une statue antique et sa tête est ornée de la couronne murale; les villes d'Haï et de Gabaon sont personnifiées de la même manière, et le mont Hébal l'est aussi sous la figure d'un homme couché dont le haut du corps est nu. Le coloris ne consiste que dans une aquarelle très-légère sans aucun empâtement; les seules couleurs employées sont le bleu, le brun et le carmin; les lumières sont rehaussées de blanc. On voit souvent des figures monochromes.

(1) D'Agincourt, *Histoire de l'art*, a publié l'ensemble de la composition et le calque de quelques-uns des sujets; Peinture, pl. XXVIII, XXIX et XXX.

Parmi les manuscrits en très-petit nombre qui subsistent de l'époque reculée dont nous nous occupons, les cinq que nous venons de signaler sont les seuls qui soient enrichis de peintures. Elles ne sont pas toutes émanées d'artistes de talent, mais elles témoignent assez cependant de ce que les peintres d'alors savaient faire, et en réunissant à ces vieux monuments les rares mosaïques qui subsistent encore, on peut apprécier avec assez de vérité l'état de la peinture dans l'empire d'Orient depuis la fondation de Constantinople jusqu'au huitième siècle. Il est constant que les peintres byzantins, de même que les sculpteurs, se sont efforcés de rester fidèles au glorieux passé de leur pays, qu'ils ont puisé leurs inspirations dans les beaux modèles de l'antiquité et qu'ils ont persisté dans les traditions sévères de la forme et du goût antiques. Leurs compositions étaient ingénieuses, et sans s'écarter des textes sacrés, ils savaient user d'une grande liberté dans la disposition des groupes et des figures; leur dessin est calme et régulier; la vie et le mouvement se font sentir dans les scènes qu'ils reproduisent; les gestes des figures sont justes; les têtes sont remplies d'expression. L'austérité du visage et la noblesse de l'attitude sont le caractère particulier de l'art byzantin primitif dans les figures isolées. Sous ce rapport les peintres grecs, tout en suivant quant au dessin les errements de l'antiquité, ont su créer un art nouveau; ainsi la figure du Christ exécutée en mosaïque, au sixième siècle, au-dessus de la porte du narthex de Sainte-Sophie (voyez notre planche CXVIII), représente le Sauveur avec toute la gravité de l'âge mûr, les cheveux séparés sur le milieu du front de telle façon que

son beau visage, doux et mélancolique, d'une forme ovale légèrement allongée, est symétriquement encadré. Le peintre s'est certainement inspiré dans cette majestueuse image de quelque belle production de la statuaire antique; mais il a su créer néanmoins un type tout particulier qui a servi de modele pendant plusieurs siècles à la plupart des représentations du Sauveur. Il a puisé certainement ses inspirations à la même source dans la reproduction que l'on voit dans le même tableau de la tête de la Vierge, dont le type est si différent de celui des madones byzantines qui parurent quelques siècles plus tard. L'ovale de la tête, la découpure des lèvres, la pureté des traits, la roideur un peu monumentale de la pose, indiquent assez que l'artiste s'était dirigé d'après un modèle antique, et ce modèle ne pouvait être que celui de la Minerve, la déesse de la chasteté. La tête de saint Michel qu'on voit en pendant à celle de la Vierge paraît empruntée à quelque statue de l'Apollon Pythien, le destructeur des monstres, dont le type convenait parfaitement à l'archange chargé par le Très-Haut de combattre le démon et de garder l'entrée du temple.

Le petit nombre de spécimens de peintures que l'on possède permet de juger cependant que les artistes qui se livraient à l'ornementation des livres savaient parfaitement manier les couleurs qu'ils employaient de plusieurs manières. Ces couleurs bien empâtées et bien fondues rendaient souvent le modelé des figures et les traits du dessin, en effaçant entièrement l'esquisse qu'on avait tracée légèrement sur le parchemin; les carnations offraient des tons chauds. Nous avons au surplus donné plus haut quelques notions sur le coloris particu-

lier aux miniatures de chacun des manuscrits illustrés que nous avons décrits.

## II.

*De Léon l'Isaurien* (717) *à Michel III* (842).

Les manuscrits grecs du huitième siècle et de la première moitié du neuvième sont en petit nombre, et nous ne croyons pas qu'il en existe un seul qui soit enrichi de miniatures. Il ne faut pas s'en étonner; car si depuis la fondation de Constantinople jusqu'aux édits de Léon l'Isaurien, à cette époque de foi chrétienne vive et triomphante, la peinture des images dans les livres saints avait été la branche de l'art la plus constamment exploitée par les peintres, les cruelles persécutions des empereurs iconoclastes eurent pour effet d'amener la destruction des images dont les livres écrits antérieurement étaient ornés, et d'empêcher les artistes de se livrer à ce genre de travail.

Mais les édits contre les images ne proscrivaient pas les ornements purs et simples, et l'on a vu [1] que l'empereur Théophile († 842), quoique fougueux iconoclaste, faisait décorer les églises, qu'il construisit en grand nombre, d'un certain genre d'arabesques où l'on reproduisait, au milieu de rinceaux élégants, des fruits, des fleurs, des oiseaux et des animaux de toutes sortes. Les livres saints furent sans doute décorés d'ornements de cette espèce. Nous pouvons en citer un du commencement du huitième siècle, appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris. C'est un évangéliaire (n° 63) qui provient de la

[1] NOTIONS GÉNÉRALES, t. I, p. 46.

bibliothèque de Colbert. En tête de l'évangile de saint Matthieu est un ornement en forme de pi grec majuscule, Π; le titre de l'évangile, écrit en lettres d'or, remplit le vide entre les jambages de la lettre; le plein des jambages et de la traverse est décoré de six rinceaux qui renferment soit des oiseaux qui se becquètent, soit des fleurons élégants. En tête des trois autres évangiles est une figure de même forme, mais avec des motifs d'ornementation différents. Les canons de concordance qui précèdent les évangiles sont écrits au-dessous d'arcades soutenues par des colonnes. Quelques ornements très-simples sont tracés dans les tympans et sur le fût. On voit encore des oiseaux sur l'extrados de deux des arcades. Les seules couleurs employées sont le bleu, le rouge et le vert sans mélange. On ne trouve là qu'une aquarelle très-simple, travail de calligraphie plutôt que de peinture. Chacun des évangiles commence en outre par une initiale historiée fort simplement. Ainsi, par exemple, la partie circulaire de l'epsilon initial de l'évangile de saint Jean est composée de branchages fleuris disposés dans une forme allongée, et la barre horizontale représentée par une main bénissante.

Les manuscrits grecs antérieurs au huitième siècle n'offrent pas de lettres historiées; elles auront sans doute pris naissance à l'époque de l'iconomachie pour suppléer à l'ornementation par des images saintes qui se trouvait proscrite. La composition de ces lettres ornées a toujours été au surplus renfermée chez les Grecs dans les limites du bon goût et n'a jamais atteint cette exagération de forme et de dimension que nous aurons l'occasion de signaler plus loin dans les manuscrits de l'Occident à

certaines époques. On en rencontre quelques-unes qui renferment des figures en rapport avec le sujet traité dans le texte. Montfaucon a donné dans la Paléographie grecque la gravure d'un alphabet complet de lettres ornées qu'il a empruntées à divers manuscrits. Les petites figures qui s'y trouvent sont d'un dessin correct et spirituel. Le cul-de-lampe qui termine ce chapitre est tiré d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale (nº 543); il reproduit un epsilon dont la barre transversale est formée par la main d'un saint évêque bénissant une femme placée devant lui.

## III.

### *De Michel III* (842) *à Basile II* (976).

Lorsque l'impératrice Théodora, après la mort de Théophile, eut rétabli le culte des images, un grand mouvement artistique se produisit dans l'empire d'Orient; il fallut rétablir sur les parois des églises et dans les livres de prières les saintes images qui avaient été anéanties. Ce fut, comme nous l'avons dit [1], dans les traditions de l'antiquité que les artistes cherchèrent alors leurs inspirations; ils s'attachèrent à consulter les ouvrages de leurs ancêtres. Néanmoins, si les chefs-d'œuvre honorés de l'antiquité leur servirent encore de guide, ce ne fut pas sans modifications.

La première période de l'art byzantin, qui s'étend de la fondation de Constantinople jusqu'aux édits de Léon l'Isaurien, n'avait fait que continuer l'antiquité dans la peinture comme dans la sculpture; mais la proscription

[1] Voyez les NOTIONS GÉNÉRALES, t. I, p. 52.

des saintes images, en enlevant aux artistes la branche la plus usuelle et la plus productive de leurs travaux, avait eu non-seulement pour effet de fermer un grand nombre d'écoles et d'abaisser par là le niveau de l'art, mais encore d'introduire, pour suppléer aux images, ce genre de décoration fantastique dont nous venons de parler, qui, tout en produisant de délicieux motifs d'ornementation, s'éloignait du style sévère de l'antiquité. La nouvelle école qui surgit après la destruction de l'iconomachie eut donc à subir une double influence; si dans la composition des sujets, dans l'étude des proportions et des attitudes, dans le jet des draperies et même dans le coloris, elle s'efforça de se rapprocher des beaux modèles de l'art antique, qui abondaient encore à Constantinople, elle n'abandonna pas dans l'ornementation les charmantes compositions empreintes de fantaisie et de caprice. Il résulta de cette alliance un nouveau style que développèrent les grands travaux d'art exécutés sous les empereurs Basile Ier, Léon VI, Constantin Porphyrogénète, Nicéphore Phocas et Jean Zimiscès, durant la seconde moitié du neuvième siècle et le dixième. En traitant de la sculpture dans l'empire d'Orient, nous avons déjà fait connaître le caractère de l'art à cette brillante époque [1]. L'examen des peintures qui décorent les beaux manuscrits qui en proviennent confirmera nos appréciations.

Le plus important de tous est un livre renfermant les Discours de saint Grégoire de Nazianze, qui appartient à la Bibliothèque impériale de Paris. Ce manuscrit (nº 510) grand in-folio (de 41 centimètres de hauteur

[1] T. I, p. 50 et suivantes.

sur 29 de largeur) renferme quarante-six pages illustrées. Les unes, au nombre de dix, n'offrent qu'un seul tableau qui en occupe toute la surface; les autres, divisées par des lignes formant encadrement, en présentent plusieurs; en sorte qu'on trouve dans ce beau livre cent dix-huit compositions très-diverses, qui souvent renferment plusieurs sujets. Toutes les peintures ne sont pas de la même main ; les grandes miniatures à pleine page proviennent d'un artiste plus habile que la plupart de ceux qui ont peint les petites. Ce n'est donc pas le talent individuel d'un seul artiste que ces miniatures font connaître, elles peuvent être considérées comme l'expression de l'art de la peinture d'une époque tout entière.

Le manuscrit a été écrit et peint pour l'empereur Basile le Macédonien, ce qui en place l'exécution entre l'année 867, époque de l'avénement de ce prince, et l'année 886, époque de sa mort. Indépendamment des discours dans lesquels saint Grégoire de Nazianze (328 † 389) a pris pour texte des faits puisés dans l'Ancien et dans le Nouveau Testament, il en existe plusieurs dont le célèbre orateur a emprunté le sujet à l'histoire de son temps, comme par exemple l'oraison funèbre de saint Basile († 379), où il raconte les persécutions que son ami eut à subir de la part de l'empereur Valens. Le peintre, dans les miniatures qui accompagnent ces derniers sujets, a reproduit les costumes, les armes, les meubles et les monuments de son époque.

Ce beau manuscrit est donc fort curieux à plus d'un titre, et tout en faisant ressortir ce que ses miniatures peuvent apprendre sur la peinture byzantine durant la seconde moitié du neuvième siècle, nous croyons aussi

devoir faire connaître ce qu'elles présentent d'intéressant au point de vue de l'iconographie religieuse et de l'histoire des coutumes, des usages et des costumes de l'empire byzantin, sans toutefois nous astreindre à donner la description de chacun des tableaux, ce qui nous mènerait beaucoup trop loin.

En avant des folios numérotés du manuscrit existent trois feuillets de parchemin enrichis de miniatures à pleine page. Au verso du premier de ces feuillets, le Christ est représenté assis sur un trône d'or à dossier; il bénit de la main droite et tient de la gauche un livre ouvert. On trouve là, sauf la couleur du costume, une reproduction du Christ exécuté en mosaïque au-dessus de la porte du narthex de Sainte-Sophie de Constantinople. Cette belle figure, que notre planche CXVIII fait connaître à nos lecteurs, était donc devenue, comme nous l'avons déjà fait remarquer, un type adopté par les artistes byzantins.

Le recto du second feuillet offre l'image de l'impératrice Eudoxie, femme de Basile le Macédonien, ayant à ses côtés ses deux fils Léon et Alexandre, qui occupèrent le trône l'un après l'autre (1). Tous trois sont revêtus du costume impérial de cérémonie : une longue tunique talaire violet pourpre, et, par-dessus, le loron en étoffe tissue d'or enrichie de pierreries et de perles (2), les brodequins rouges brodés de perles; ils ont la

(1) Du Cange a donné la gravure de cette page, *Historia byzant.*; Paris., p. 139.

(2) Le loron n'était autre chose que cette toge brodée, toga picta, que porte le consul Anastasius, et dont on voit la représentation dans notre planche III, et la description dans le texte explicatif de cette planche.

tête couronnée du stemma. Eudoxie tient un sceptre et un globe, les deux jeunes princes un globe et un volumen.

Le verso du second feuillet et le recto du troisième sont remplis par des croix d'or gemmé se détachant sur un fond bleu. L'empereur Basile est représenté sur le verso de ce feuillet entre le prophète Élie et l'archange Gabriel, auquel une inscription tracée sur le fond à la suite de son nom donne le titre de Archistratégos, commandant suprême de la milice céleste. L'empereur porte une longue tunique talaire violet pourpre avec le loron et les brodequins rouges; sa tête est ceinte du stemma; il tient à la main le labarum (1). Des inscriptions en caractères grecs et des vers écrits sur le bord des tableaux ne laissent aucun doute sur les personnages qui y sont représentés.

Ces belles peintures ont beaucoup souffert; les couleurs, qui avaient été établies sur une feuille d'or fixée préalablement sur le parchemin et qui servait de fond, ont presque entièrement disparu : on peut voir par là que l'artiste après avoir tracé à la plume d'une main ferme et habile le trait des figures, l'avait fait ensuite entièrement disparaître sous une gouache épaisse composée de couleurs bien fondues et bien empâtées. Le visage d'Eudoxie et toute la page où est figuré l'empereur Basile sont presque entièrement effacés; mais les têtes des deux jeunes princes, à peu près entières, ont conservé une vigueur de ton remarquable; on voit que la gouache dans les carnations était terminée avec une

(1) On trouvera la description de cet étendard, composé d'une étoffe rouge brodée de perles, dans notre tome I, page 3.

grande finesse et arrivait presque à la valeur d'une peinture sur émail; les ombres étaient rendues par une couleur verdâtre qui leur a conservé un ton agréable et transparent.

A la suite de ces trois feuillets, où se trouvent les portraits des illustres personnages pour qui le livre avait été écrit et illustré, commence le texte des discours de saint Grégoire. Le titre du livre est inscrit au recto du premier folio dans un quatre-feuilles tracé en bleu sur un fond d'or.

Nous avons donné dans notre planche LXXX la plus ancienne représentation que l'on connaisse de la scène de la crucifixion. Elle est empruntée à un manuscrit syriaque de la fin du sixième siècle. On trouve au folio 30 du manuscrit des Discours de saint Grégoire une représentation de la même scène. Les trois cents années qui s'étaient écoulées entre les deux reproductions avaient apporté peu de changements dans les détails de la composition. Le Christ est encore vêtu de la robe violette qui lui descend jusqu'au milieu des jambes; les bras sont toujours dans une position horizontale. L'artiste du sixième siècle avait fixé les jambes du Christ à la croix par deux clous qui traversent non les pieds, mais les jambes un peu au-dessus des pieds; le peintre du neuvième fait reposer les deux pieds sur une tablette, suppedaneum, où le corps peut se soutenir, et les pieds, naturellement posés sur cette tablette, sont fixés chacun par un clou. Le soldat qui perce de sa lance le côté du Sauveur est vêtu de rouge comme dans la miniature du sixième siècle, mais sa tunique est enrichie, suivant la mode byzantine, d'ornements d'or aux poignets, en haut

des manches et sur la poitrine. Enfin l'artiste syrien avait placé la Vierge et saint Jean à côté l'un de l'autre à la droite du Christ; le peintre byzantin met la Vierge à droite et saint Jean à gauche, disposition qui a prévalu dans la suite des temps. Les vêtements sont disposés avec assez d'art pour que toutes les formes des membres restent parfaitement accusées. L'écaillage de la peinture de la robe du Christ sur le torse et sur l'une des jambes a laissé à découvert le premier travail du peintre, et nous fait connaître de quelle manière il avait pu arriver à cette perfection. Avant de revêtir la figure du Sauveur d'une robe violette, il avait entièrement tracé le modelé du nu au pinceau avec une couleur brun rouge légère, suivant en cela la méthode que notre célèbre peintre David adopta plus de neuf siècles après, dans l'esquisse de son grand tableau du Serment du Jeu de paume que l'on voit au Musée du Louvre. L'artiste byzantin montre au surplus par cette esquisse qu'il avait une connaissance parfaite des formes anatomiques du corps humain.

Cette reproduction de la crucifixion n'occupe qu'un tiers de la page. Dans un second compartiment, l'artiste a représenté la descente de la croix et la mise au tombeau, et dans un troisième, le Christ apparaissant aux saintes femmes. L'auteur de cette grande page était un homme de talent, qui avait étudié tout à la fois la nature et les belles œuvres de l'antiquité.

On voit au folio 43 les deux sujets que Du Cange a fait graver dans la *Constantinopolis christiana :* saint Césarios porté au tombeau sur une sorte de lit d'or, et cinq figures de saints, à savoir une sainte femme dans

l'attitude de l'orante des Catacombes, saint Grégoire, père du théologien, saint Grégoire le Théologien, saint Césarios et sainte Gorgonia [1]. Ce sont de belles figures bien dessinées dont les têtes sont pleines d'expression; le coloris est excellent. Au folio 71, en tête de l'épître adressée par saint Grégoire de Nazianze au frère de saint Basile, saint Grégoire de Nysse, le lendemain de son ordination, on a représenté trois saints prélats revêtus du costume épiscopal de la primitive Église, sur lequel se déploie le pallium orné de croix. Ces trois figures, parfaitement dessinées et peintes avec art, sont empreintes d'un caractère si bien marqué d'individualité, qu'on doit y reconnaître les portraits de ces trois Pères de l'Église grecque, portraits qui devaient exister encore au neuvième siècle à Constantinople [2].

Dans la même page on a représenté Job entièrement nu, assis sur un tas de fumier; sa femme lui présente des aliments au bout d'une baguette en se bouchant le nez. Elle est drapée à l'antique [3]; les monuments que l'on voit dans le fond sont empruntés à l'antiquité. L'artiste qui a peint cette miniature est un de ceux qui dans leurs compositions se guidaient uniquement sur les traditions antiques. On peut attribuer au même peintre une grande composition à pleine page (fol. 75), où la transfiguration du Christ est représentée. La disposition des groupes, la pureté du dessin, le beau jet des draperies, sont entièrement empreints du style de l'anti-

(1) *Constant. christ.;* Parisiis, p. 77 et 126.

(2) La figure de saint Grégoire est reproduite dans *Les Arts somptuaires,* t. I des planches.

(3) La figure de cette femme a été reproduite dans *Les Arts somptuaires,* t. I des planches.

quité. Au contraire, dans la miniature qui, au folio 104, précède l'oraison funèbre de saint Basile, un artiste bien inférieur à celui-ci sous le rapport du dessin, ayant à reproduire une scène de l'histoire byzantine, nous fait connaître les costumes et les usages de la cour des empereurs grecs. On y voit l'empereur Valens signant le décret d'exil de saint Basile et le fils de Valens étendu mort sur un lit. Nous avons fait reproduire une partie de cette miniature dans la vignette qui est en tête de ce chapitre. Valens porte le costume dont les empereurs sont le plus ordinairement revêtus : une tunique enrichie d'ornements d'or aux poignets et aux bras et descendant jusqu'aux genoux, la chlamyde à tablion d'or gemmé agrafée sur l'épaule droite, et les brodequins rouges ornés de perles. La chlamyde est presque toujours de couleur violet pourpre. On retrouve ce costume aux folios 215, 239, 435 et 440. Les peintres des illustrations de notre manuscrit en revêtent les rois de la Bible, comme Salomon et Ézéchias, lorsqu'ils ont à les représenter. Derrière les empereurs et les rois on voit souvent des officiers attachés à leur personne portant les costumes des dignitaires de la cour de Constantinople. Ainsi, dans la miniature que nous avons fait reproduire en tête de ce chapitre, le personnage qui soutient l'empereur Valens s'éloignant du lit de son fils doit être un spatharocubiculaire, officier attaché à la chambre des empereurs; il porte une tunique blanche enrichie au col et sur les épaules d'ornements en étoffe tissue d'or [1]. Au folio 374, on voit derrière

[1] Χρυσᾶ παραγαύδια. CONST. PORPH., *De cerim. aulæ Byz.*; Bonnæ, p. 574.

l'empereur un protospathaire, officier des gardes de la chambre de l'empereur; il est vêtu de la même tunique blanche, mais son cou est décoré d'un collier d'or enrichi de pierreries [1]; il est armé d'une lance et d'un bouclier ovale de couleur rouge à bordure d'or. Au folio 440, on a représenté un spathaire dans le même costume, mais sans le collier d'or; il porte l'épée de l'empereur renfermée dans un fourreau d'or [2]. Cette épée est semblable pour la forme à celle qu'on a trouvée dans le tombeau de Childéric et qui est conservée au Musée du Louvre.

Les trônes d'or des empereurs, d'une forme lourde et peu gracieuse, sont garnis d'un vaste dossier. Ils sont ordinairement placés au-dessous d'une sorte de ciborium porté par des colonnettes. On retrouve donc là cet édicule toujours élevé au-dessus du trône dans le palais impérial de Constantinople, et dont le livre des Cérémonies de la cour, écrit par l'empereur Constantin VII, nous a laissé la description [3].

Les guerriers représentés dans les miniatures portent ordinairement l'armure antique des soldats légionnaires, qui était formée de larges plaques de métal couvrant la poitrine et de longues bandes garnissant les épaules et entourant la taille. Cette sorte de cuirasse était sans doute encore en usage au neuvième siècle dans l'empire byzantin; mais le casque romain avait disparu. Il était remplacé par un casque hémisphérique sans visière, sur-

(1) Const. Porph., *De cerim. aulæ Byz.*; Bonnæ, p. 574.

(2) *Idem*, p. 7.

(3) J. Labarte, *le Palais impérial de Constantinople*. Voyez à la table le mot Ciborium.

monté d'une pointe et garni par derrière d'une espèce de voile tombant sur les épaules, destiné à protéger le cou contre les ardeurs du soleil. Cet appendice du couvre-chef se comprend très-bien pour les soldats du Bas-Empire, qui avaient surtout à combattre en Asie. Ce voile a été donné aux soldats français envoyés en Algérie, au Mexique et en Cochinchine. Les circonstances analogues amènent les mêmes nécessités.

On rencontre quelquefois des guerriers portant l'armure antique, mais qui, au lieu du casque orbiculaire, ont un casque de fer pointu également accompagné du voile qui leur couvre la nuque. Cet armement appartenait sans doute aux soldats des provinces asiatiques de l'empire. On en voit notamment un groupe dans une belle miniature où la fille de Jaïr, prince de la synagogue, est représentée étendue sur un lit. Une jeune esclave est auprès d'elle tenant un chasse-mouches. On trouve là le costume des femmes dans l'empire d'Orient; c'était une longue robe flottante, relevée à la taille à la manière antique, et décorée au cou d'une sorte de pèlerine en étoffe tissue d'or [1].

Moïse est représenté jeune et imberbe dans les différentes compositions où il est introduit, et porte toujours le costume de l'antiquité. Dans le tableau du passage de la mer Rouge (fol. 264), on le voit entièrement vêtu de blanc. Les Hébreux, qui ont déjà traversé la mer, où se débattent les Égyptiens, se réjouissent de la victoire que le Ciel vient de leur accorder sur leurs ennemis. Une jeune fille danse en frappant au-dessus de sa tête les

[1] Cette miniature a été en partie reproduite dans *Les Arts somptuaires*, t. I des planches.

cymbales qu'elle tient dans les mains. Ce n'est plus la danseuse antique représentée dans la miniature du manuscrit de Cosmas du sixième siècle que reproduit notre planche LXXIX; elle porte le costume byzantin, une longue robe flottante serrée à la taille par une ceinture d'or et enrichie sur la poitrine d'une plaque d'or gemmé; mais la robe est d'une étoffe si légère qu'elle laisse apercevoir toutes les formes, et l'on peut juger que le peintre, tout en donnant à son almée le costume du temps où il vivait, s'était inspiré des productions de l'antiquité dans le dessin de l'attitude et des gracieux contours du corps.

La figure du Christ, dans toutes les miniatures, est empreinte de toute la beauté à laquelle pouvait atteindre le talent de l'artiste; son attitude a toujours de la dignité et sa tête est remplie d'expression. Il porte la longue robe et le manteau drapé dans le style antique; la couleur des deux vêtements est le violet pourpre de la chlamyde des empereurs. La Vierge est belle aussi, mais elle n'a pas conservé ce type tout hellénique qui lui avait été donné au sixième siècle. Ainsi dans le tableau de l'Adoration des Mages (fol. 137), la Mère du Sauveur n'est plus représentée comme une matrone romaine assise sur un fût de colonne, telle qu'on la voit dans le bas-relief d'ivoire du sixième siècle que reproduit notre planche V; elle est vêtue d'une robe violette et assise sur un siége d'or à coussin. Mais le jet des draperies est encore excellent et se ressent de l'étude des productions antiques; ce n'est pas encore la Vierge byzantine des derniers siècles de l'empire, portant une robe chargée d'ornements et de pierreries et couronnée d'une cou-

ronne impériale. Les Mages qui offrent leurs présents ont quitté le bonnet phrygien qu'ils portaient au sixième siècle pour prendre le bonnet pointu des Persans, avec lesquels les Grecs étaient toujours en contact, au neuvième siècle, par la guerre ou par le commerce.

Parmi les scènes les plus intéressantes de l'histoire byzantine, nous ne pouvons nous dispenser de citer la représentation, dans une miniature à pleine page (fol. 355), du second concile général convoqué en 381 à Constantinople, par Théodose le Grand. Le livre des Évangiles est placé sur le trône d'or de l'empereur, dans la partie la plus élevée de la salle où les évêques sont assemblés. L'empereur est assis sur un siége au-dessous; il porte ce costume que nous avons signalé : une tunique, et, par-dessus, la chlamyde violet pourpre à large tablion d'or rehaussé de pierres fines; sa tête est ceinte du stemma.

Nous aurions encore un grand nombre de belles pages à faire valoir; mais il faudrait tout un livre pour décrire les peintures de ce magnifique manuscrit, et il est temps de nous arrêter. Notre planche LXXXI, qui en reproduit l'une des miniatures à pleine page, fera mieux connaître le style de ces peintures à nos lecteurs que les plus amples descriptions.

Toutes les compositions sont remarquables par l'invention, la bonne ordonnance des sujets, qui sont toujours clairement rendus, et l'heureuse disposition des groupes. Bien que plusieurs artistes, inégaux en talent, aient concouru à l'exécution des miniatures, le dessin est en général correct, les proportions sont bonnes, les mouvements justes et les têtes remplies d'expression; les

mains sont bien dessinées. Les nus témoignent des connaissances anatomiques que ces artistes avaient acquises. Dans le jet des draperies, qui accuse toujours les formes, ils se sont inspirés des productions de l'antiquité. Les monuments sont en général rendus dans le goût antique; on trouve cependant dans les nombreux tableaux qu'offre le manuscrit quelques bâtiments d'architecture byzantine, comme au folio 43, où l'on voit un monument à coupole flanqué circulairement de huit corps de logis, qui a dû être inspiré au peintre par le chrysotriclinium, salle du trône élevée dans le palais impérial [1]. On trouve quelques paysages, mais la perspective est toujours vicieuse. C'est en cela qu'échouent surtout les artistes byzantins.

Les couleurs ont du corps et de l'empâtement, les lumières et les ombres sont posées largement, avec des tons clairs ou sombres dont la dégradation est réglée avec art. A l'exception du violet pourpre appliqué à la chlamyde des empereurs et des rois et aux vêtements de Jésus et de la Vierge, les autres couleurs sont généralement claires à la manière antique : rougeâtres, bleuâtres, verdâtres, et toujours de tons harmonieux. L'or est appliqué en feuilles ou au pinceau. Dans quelques-unes des grandes miniatures, la page a été d'abord enduite d'une feuille d'or sur laquelle le peintre a établi son dessin et ses couleurs. Tenant moins bien sur l'or que sur le parchemin, les couleurs ont presque entièrement disparu dans les tableaux exécutés de cette façon.

On doit classer parmi les peintures du neuvième siècle

(1) J. Labarte, *le Palais impérial de Constantinople et ses abords*, p. 75 et 161.

celles qui décorent un manuscrit écrit au dixième [1], que possède la Bibliothèque impériale de Paris (nº 139). Les feuilles de parchemin sur lesquelles les miniatures sont peintes et dont un côté est toujours resté en blanc, ont été en effet rapportées et insérées entre les feuilles du texte, qu'elles coupent quelquefois. Elles n'ont donc pas été faites pour ce livre, mais elles se rapportent au sujet qui y est traité. Elles proviennent sans doute d'un manuscrit plus ancien qui traitait des mêmes matières; ou bien elles ont été copiées au dixième siècle sur des peintures qui pouvaient même pour la plupart être antérieures au rétablissement du culte des images et aux modifications que subit le style byzantin à l'époque de cette restauration. Ce manuscrit in-folio (de 36 centimètres de hauteur sur 28 de largeur) renferme des commentaires sur les Psaumes de David et quelques cantiques bibliques. En avant du texte est un cahier de huit folios, compris la feuille de garde; on y voit sept peintures à pleine page, dont les sujets sont empruntés à l'histoire de David; sept autres peintures, remplissant également toute une page, sont intercalées dans le texte. Les artistes qui ont peint ces quatorze miniatures ont personnifié dans leurs compositions, à la manière antique, non-seulement la mer, les montagnes, les fleuves, la nuit, le point du jour, mais même les vertus, les facultés et les vices qui avaient influencé les actions représentées dans leurs tableaux. La manière de grouper les personnages, les attitudes, le jet des draperies, les armures, les monuments, le

(1) MONTFAUCON, *Palæographia græca*, lib. I, p. 11.

coloris même, tout en un mot y montre l'art antique dans sa plus entière expression.

Toutes ces peintures ne sont pas égales en mérite, et quelques-unes accusent de la lourdeur dans le dessin, ce qui nous porte à penser qu'elles sont de différentes mains. La rareté des peintures byzantines de cette époque nous engage à faire connaître de quelle façon les sujets les plus intéressants ont été traités. Au folio 1, David, jeune, portant le costume grec antique dans toute sa pureté, est assis dans une verte campagne, tenant à la main un instrument à cordes dont il accompagne son chant. Au premier plan, un homme à demi nu, couché auprès d'un arbre, personnifie la montagne de Bethléem, où la scène se passe; c'est ce qu'indique l'inscription Ὄρος Βηθλεέμ tracée sur le fond du tableau. La Mélodie, sous la figure d'une femme vêtue à l'antique, se tient derrière David pour l'inspirer. La correction du dessin, l'entente de la perspective, la profondeur des plans et jusqu'à la couleur rouge des carnations, tout se ressent de l'étude de l'antiquité; on trouve là un tableau arraché à Pompeï. On voit au folio 2, David combattant un lion, et derrière lui une femme personnifiant la Force; au folio 3, le sacre de David par Samuel. Le folio 4 renferme deux scènes : David lançant une pierre à Goliath et tranchant la tête au géant renversé. Derrière le jeune Hébreu est une femme désignée par le nom Δύναμις, qui personnifie la toute-puissance miraculeuse de Dieu, et derrière Goliath, une femme, l'Arrogance, qui s'enfuit. Au folio 5, on a représenté une danseuse qui se livre devant Saül à des exercices chorégraphiques. Ces cinq compositions ont un fond de paysage. Au folio 6, David

est élevé par le peuple sur un bouclier; puis au folio 7, on voit David entre la Sagesse et la Prophétie, miniature que reproduit la planche LXXXII de notre Album. Dans ces deux derniers tableaux, qui paraissent provenir d'un autre artiste, le ciel est rendu par un fond d'or. Deux scènes remplissent le folio 136, qui est intercalé dans le texte : Nathan reprochant à David le meurtre d'Urie, et David prosterné pour demander à Dieu le pardon de son crime; une femme, la Pénitence, est auprès de lui. La miniature qui couvre le folio 419 représente le passage de la mer Rouge, qui est personnifiée sous la figure d'une femme tenant une rame. Moïse est encore représenté là jeune et imberbe, comme dans les peintures du manuscrit des Discours de saint Grégoire de Nazianze. Pharaon, au milieu des flots avec ses cavaliers, est saisi et va être entraîné par un homme nu désigné par le nom de Βυθός, l'Abîme. Dans le haut du tableau, la Nuit est représentée en camaïeu bleu, sous la figure d'une femme tenant au-dessus de sa tête un voile chargé d'étoiles. La miniature du folio 422 renferme deux scènes : d'un côté Moïse reçoit les Tables de la Loi sur le Sinaï; de l'autre, il converse avec le Seigneur, représenté par une main bénissante, de la même façon que dans la miniature que reproduit notre planche LXXXI. On voit encore, au folio 428, la prophétesse Anne recevant ses inspirations de Dieu, qui est désigné par le même emblème. Plusieurs scènes de la vie de Jonas remplissent le folio 432. On voit au fond une ville antique, de laquelle sort une grande foule que le prophète harangue. Le ciel est rendu là par un fond d'or. Au folio 436, qui précède le cantique d'Isaïe, on a représenté le saint prophète

élevant les mains vers le ciel, où Dieu se manifeste par le symbole de la main bénissante, d'où s'échappent des rayons. Derrière lui est la Nuit, sous la figure d'une femme vêtue de la longue robe et du péplum des femmes grecques de l'antiquité; et devant lui, le Point du jour, Ὄρθρος, sous la figure d'un joli enfant tenant un flambeau [1]. Enfin le folio 436 renferme deux scènes : à gauche, Isaïe annonce à Ézéchias qu'il va mourir : le roi de Juda est couché sur un lit et porte le costume des empereurs byzantins, la tunique et la longue chlamyde; à droite, Ézéchias lève les yeux au ciel et invoque le Seigneur en lui demandant de prolonger son existence. Une femme personnifiant la Prière est auprès de lui. Les deux dernières compositions doivent être du même auteur. Elles se distinguent par la correction du dessin; les têtes sont vigoureusement touchées et remplies d'expression.

Le manuscrit renferme dans le texte quelques vignettes d'ornements disposées en tête des chapitres, soit dans une forme rectangulaire, soit dans la forme du pi grec que nous avons déjà signalée. Elles reproduisent des fleurons d'un style élégant coloriés avec goût. On y trouve aussi quelques lettres ornées de peu d'élévation. Elles sont composées d'animaux, de fruits, de fleurs et de perles, dans des dispositions simples et gracieuses. A l'exception du tableau où David est représenté entre la Sagesse et la Prophétie, et de celui où il est élevé sur un bouclier, dont le dessin offre de la lourdeur, tous les

(1) MONTFAUCON, *Palæogr. græca*, p. 12, a donné la gravure de cette miniature. On trouvera une reproduction en couleur des figures d'Isaïe et de la Nuit dans *Le Moyen Age et la Renaissance*, t. II.

autres ont un vernis d'antiquité : formes, costumes, draperies, tout est inspiré par des modèles antiques, et, si ce n'était le vêtement impérial des empereurs byzantins qui est donné aux rois de la Bible, on pourrait considérer les peintures de notre manuscrit comme des œuvres de l'antiquité. Le dessin est correct, les mouvements sont justes et les têtes empreintes d'une grande expression. Le coloris, qui a de l'éclat, est obtenu par une gouache bien empâtée. On trouve des rehauts de blanc dans les carnations. Les tons des premières miniatures sont un peu crus; dans les dernières, l'exécution est plus soignée, les transitions sont mieux ménagées et plus harmonieuses.

Nous pouvons encore citer un livre enrichi de miniatures appartenant à la fin du neuvième siècle ou au commencement du dixième. C'est un manuscrit sur parchemin format in-folio (de 36 centimètres de hauteur sur 27 de largeur) que conserve la bibliothèque Vaticane (n° 755). Il contient les prophéties d'Isaïe avec des commentaires tirés des Pères de l'Église. Dans une grande miniature à pleine page, on voit la figure en pied du prophète; quatre médaillons près des angles du tableau contiennent les figures en buste des Pères de l'Église auteurs des commentaires. Au folio 107, l'artiste a pris pour sujet Isaïe entre la Nuit et le Point du jour, recevant les inspirations de Dieu, symbolisé par une main bénissante. Ce sujet se trouve reproduit dans l'une des miniatures du manuscrit de la Bibliothèque impériale (n° 139). Les personnages sont disposés à peu près de la même manière dans les deux tableaux, mais l'un n'est pas la copie de l'autre, les mouvements ne sont

pas absolument les mêmes. La figure de la Nuit et celle d'Isaïe dans le manuscrit du Vatican ont des proportions exagérées en longueur, et le petit génie du Point du jour est d'un dessin très-incorrect et n'a pas la charmante attitude de l'enfant du manuscrit de Paris. La dernière des miniatures reproduit le martyre du prophète. Deux hommes lui scient le crâne. Dans tous les tableaux, le terrain, les arbres et les monuments sont en couleur; le ciel est rendu par un fond d'or [1]. Bien que le dessin ne soit pas toujours d'une correction irréprochable, ces grandes miniatures ont un aspect très-agréable; les têtes sont d'un excellent modelé et fort expressives; les couleurs, d'un ton léger, ont de l'éclat.

Les miniatures que nous venons d'examiner et les autres monuments du neuvième siècle que nous avons signalés en traitant de la sculpture [2], font voir que les artistes de ce temps, dirigés par l'étude de la nature et des productions de l'antiquité, avaient su conserver un style sévère et ne s'étaient adonnés que très-discrètement à l'ornementation pleine de caprice et de fantaisie qui avait pris une grande vogue sous l'empereur Théophile (829 ÷ 842), à l'époque de l'iconomachie [3]. Mais au dixième siècle les peintres, tout en s'appliquant à la correction du dessin et sans négliger absolument les beaux modèles que leur fournissait l'antiquité, se laissèrent aller à la fantaisie de leur imagination et subirent beaucoup plus que leurs maîtres l'influence de l'entraî-

(1) D'Agincourt, *Histoire de l'art*, Peinture, pl. XLVI, a donné la gravure des miniatures de ce manuscrit.

(2) Notions générales, t. I, p. 48 et suiv.

(3) Notions générales, t. I, p. 46.

nement général vers la richesse de l'ornementation. Mais il faut dire qu'ils surent apporter dans leurs compositions fantastiques une variété infinie et des détails délicieux, toujours empreints du meilleur goût, et qui se recommandent encore par la délicatesse du travail et le fini de l'exécution.

Trois manuscrits illustrés appartenant à la Bibliothèque impériale, où ils portent les n[os] 64, 70 et 543, viennent à l'appui de nos appréciations. Nous faisons connaître les deux premiers par nos planches LXXXIII et LXXXIV et par le texte explicatif qui les accompagne; nous prions le lecteur de s'y reporter. Nous n'ajouterons que quelques mots aux renseignements que nous avons donnés, afin de mieux faire comprendre quelle richesse et quelle variété les peintres du dixième siècle apportaient dans les motifs d'ornementation.

On peut juger par notre planche LXXXIII de l'excellent style de la décoration qui surmonte l'arcade que nous avons empruntée au manuscrit n° 64. De jolis oiseaux boivent à une fontaine d'où l'eau s'échappe par une pomme de pin, comme dans les belles fontaines élevées par Basile le Macédonien au-devant du portique de la nouvelle basilique, qu'il avait édifié avec un luxe inouï[1]. Neuf autres arcades, toutes variées dans leur ornementation, sont également surmontées de petits sujets d'une composition originale et spirituelle : ce sont des griffons ailés, des chevaux d'un excellent dessin; un chameau et son conducteur, et, comme pendant, un éléphant buvant à une fontaine; des bœufs s'abreuvant à un bassin et un nègre y amenant un cheval qui se cabre;

(1) Voyez-en la description, t. I, p. 56.

un faucon saisissant un oiseau au milieu d'une volée, et de l'autre côté, un valet de la fauconnerie retirant un lièvre des griffes d'un faucon; un léopard lancé par un homme contre des cerfs qui fuient. Tout cela est d'un excellent dessin. Les figures des évangélistes qu'on voit dans le manuscrit n° 64, sont dans des proportions un peu allongées qui ne manquent pas d'élégance. Saint Matthieu parle, saint Marc lève les yeux au ciel, les deux autres écrivent. Les vêtements sont drapés avec art à la manière antique et colorés de teintes claires avec des rehauts de bleu dans les lumières. Les quatre miniatures occupent chacune une page entière et sont encadrées dans des bordures composées de cercles qui renferment des fleurons variés de formes et de couleurs. La première lettre de chaque évangile est en or et en rinceaux de couleur d'un goût simple et élégant.

Le manuscrit n° 70 est un évangéliaire de poche (de 17 centimètres de hauteur sur 12 de largeur) dont les illustrations sont délicieuses. Nos lecteurs peuvent en juger par notre planche LXXXIV, où nous avons fait reproduire les miniatures que l'on trouve en avant de chacun des évangiles, aux folios 4, 113, 190 et 307. La concordance des évangiles d'Eusèbe se trouve écrite, comme dans le manuscrit précédent, sous des arcades dont l'extrados est surmonté de jolis oiseaux. Bien que ces arcades soient moins riches que celles dont notre planche LXXXIII a donné un spécimen, elles sont traitées avec cette élégance qui caractérise l'ornementation byzantine du dixième siècle.

Le manuscrit n° 543 est peut-être plus curieux que les deux premiers par le grand nombre de ses miniatures

et par la variété infinie de sa délicieuse ornementation. Ce beau livre in-quarto (de 26 centimètres de hauteur sur 19 et demi de largeur), écrit à deux colonnes en écriture cursive, renferme différents ouvrages, et principalement plusieurs discours de saint Grégoire de Nazianze. Les têtes de pages, à chaque différente matière, sont enrichies d'une vignette soit rectangulaire, soit en forme de Π, composée d'élégants rinceaux qui renferment dans leurs contours des fleurs, des fruits, des oiseaux perchés sur des tiges fleuries et d'autres petits animaux sur fond d'or. Souvent des paons ou bien des oiseaux de l'Orient d'un éclatant plumage surmontent les vignettes. Une lettre initiale, de trois à quatre centimètres de hauteur, d'un joli dessin exécuté en couleur et en or, et toujours d'un goût exquis, ouvre chacun des chapitres. Nous pouvons citer parmi les plus jolies, l'epsilon du folio 28, que nous avons fait reproduire dans le cul-de-lampe de ce chapitre. Un saint évêque placé au centre étend la main droite, qui forme la barre horizontale de la lettre, pour bénir une femme placée debout au-dessous de lui sur une sorte de piédestal qui forme avec elle la branche inférieure de la courbure. Ces deux figures, bien que d'une taille microscopique, n'en sont pas moins d'un dessin parfait. Vingt-deux miniatures, réunies deux à deux et bordées de délicieux encadrements, remplissent onze pages du manuscrit. Elles reproduisent des sujets qui sont puisés dans les matières que traitent les chapitres en avant desquels elles sont placées. Dans la première des deux miniatures qui occupent le folio 23, le peintre ayant à représenter la descente du Christ aux enfers, a donné au Sauveur des ailes rouges et l'a revêtu

d'une robe de cette couleur. Le dessin est d'une grande correction. Les petites figures, qui n'ont pas plus de trente à trente-cinq millimètres de hauteur et souvent moins, ont des attitudes très-variées et des mouvements d'une grande justesse, à ce point qu'on ne pourrait trouver mieux parmi les miniaturistes de l'Occident qu'en arrivant aux grands artistes du quinzième siècle ; les têtes, qui ne dépassent pas quatre à cinq millimètres, offrent cependant beaucoup d'expression ; toutes les parties du visage sont indiquées dans ce petit espace avec un soin minutieux. Les physionomies sont parlantes. Quelques figures à demi nues montrent que le peintre avait acquis par l'étude de l'anatomie la connaissance des ressorts et du jeu de la machine humaine.

Les observations que nous avons déjà faites sur le coloris des miniaturistes byzantins du neuvième et du dixième siècle et celles de nos planches qui reproduisent de leurs œuvres, ont fait voir que ces artistes faisaient usage d'une gouache très-soutenue. Le parchemin était d'abord rendu apte à recevoir les couleurs à l'aide d'une légère couche de fiel ou d'encollage à la colle ou à l'œuf. Les couleurs le plus en usage étaient le vermillon, le brun rouge, les ocres, le blanc et le bleu, matières qui par leur opacité s'étendaient avec plus de facilité et formaient, en suivant les contours tracés à l'avance par l'artiste, une sorte d'apprêt sur lequel il revenait indiquer les lumières, les ombres et les détails intérieurs du dessin. Il arrivait ainsi à un empâtement qui lui permettait des dégradations de ton du meilleur effet, et à une vigueur de coloris qui égale souvent celui qu'on peut obtenir dans la peinture à l'huile. Les cou-

leurs transparentes telles que le carmin et les laques étaient rarement employées avec les empâtements des fonds, mais souvent comme couverte translucide. L'or était appliqué en feuilles pour les fonds et était rendu adhérent au parchemin par une préparation comme le minium ou la céruse bien broyés au blanc d'œuf; il était encore employé au pinceau sur un encollage préalablement étendu sur le parchemin.

## IV.

### *De Basile II* (976 † 1025) *à la fin du XII^e siècle.*

Nous avons dit les causes qui au dixième siècle avaient porté la peinture byzantine à un aussi haut degré de perfection, et celles qui avaient préparé la décadence de l'art[1].

On peut fixer le commencement de cette décadence au règne de Basile II, dont tous les penchants étaient pour la guerre, la plus cruelle ennemie des arts. Néanmoins l'influence de l'école de peinture dirigée par son aïeul Constantin Porphyrogénète n'était pas encore complétement éteinte sous son règne. Les miniatures qui enrichissent deux manuscrits, écrits et illustrés pour lui, viennent le démontrer. Le premier est un psautier grand in-folio qui appartient à la bibliothèque de Saint-Marc de Venise; le second est une Vie des saints très-connue sous le nom de *Menologium Græcorum,* que conserve la bibliothèque Vaticane (n° 613). Nous avons donné dans nos planches LXXXV et LXXXVI la reproduction de deux miniatures à pleine page dont est enrichi

(1) NOTIONS GÉNÉRALES, t. I, p. 65 et suiv., et 79.

le psautier de l'empereur Basile II, et fourni sur ce livre, dans le texte explicatif en regard de la planche, des renseignements auxquels le lecteur peut se reporter. La composition du tableau où l'empereur Basile est représenté n'est pas sans mérite, et si l'on voulait reprocher à l'artiste d'avoir fait les seigneurs de la cour prosternés aux pieds de Basile dans une proportion plus petite que la figure principale, on pourrait répondre qu'il ne s'agit pas là de la représentation d'une scène ordinaire, mais bien d'une sorte d'apothéose du prince, qui est couronné et armé par la main des anges en présence du Christ. La tête de l'empereur est modelée avec beaucoup d'art; on doit avoir là un portrait ressemblant. Les six miniatures qui reproduisent des traits de la vie de David (planche LXXXVI) sont l'œuvre d'un artiste qui ne manquait pas de talent. Le dessin est correct, les mouvements sont justes; il y a de la vie dans les personnages qu'il met en scène; il fait ressortir les formes du corps sous les vêtements, et il sait accuser dans les nus les parties osseuses et musculaires. Malgré l'état de détérioration de la peinture, on peut encore y reconnaître un coloris très-monté de ton et d'un bel effet. Mais l'artiste échoue dans la disposition des groupes, et si l'on veut comparer la première de ces miniatures, le sacre de David par Samuel [1], avec une peinture du manuscrit des Discours de saint Grégoire de Nazianze, du neuvième siècle, où la même scène est représentée [2], on verra par la comparaison que la décadence commençait à se faire sentir dans les peintures du psautier de Basile II.

(1) *Les Rois*, livre I, chap. XVI, vers. 1 à 13.

(2) MS. Bibliothèque impériale, n° 510, fol. 174.

Dans la miniature de ce livre, le groupe d'Isaï et de ses fils est d'une disposition fort incorrecte. En arrière des trois personnages du premier plan, on ne voit que des têtes appartenant à des figures sans corps; l'artiste a cependant osé placer entre Isaï et l'aîné de ses fils vêtu de blanc, la jambe de celui des autres enfants qui est immédiatement derrière eux; mais ne sachant pas comment placer la seconde jambe ni comment distribuer celles des autres fils d'Isaï qui forment le groupe, il s'est dispensé de les faire, en sorte qu'il a laissé six têtes sans corps et un personnage avec une seule jambe. Dans la miniature du neuvième siècle au contraire, la composition du groupe est remarquable. Isaï et ses enfants, quoique réunis, sont placés sur plusieurs plans; l'air circule entre tous ces hommes, qui paraissent causer entre eux avec animation et dont les têtes expriment l'étonnement et les différents sentiments qu'ils éprouvent en présence du choix que vient de faire le prophète Samuel du plus jeune d'entre eux pour le sacrer roi. Ils portent tous le costume antique. La correction du dessin est au surplus en rapport avec l'excellence de la composition.

Le *Menologium Græcorum* est un manuscrit in-folio (de 36 centimètres et demi de hauteur sur 28 centimètres de largeur) écrit en or sur parchemin. Il contient pour chaque jour pendant six mois, du 1er septembre à la fin de février, un récit succinct de la vie des saints et des saintes vénérés dans l'Église grecque ou une mention de la commémoration de quelque grande solennité. Le récit occupe une partie de chaque page, et une miniature qui en reproduit l'un des faits, l'autre partie; et comme il y a des jours qui réunissent la fête de plusieurs saints,

il en résulte que le nombre des miniatures pour les six mois, qui seuls ont des illustrations, s'élève à plus de quatre cents. Le cardinal Albani a publié ce manuscrit en 1727 et a donné la gravure de toutes les miniatures. D'Agincourt en a fait aussi connaître quelques-unes dans trois de ses planches [1] : mais les gravures du cardinal Albani sont si mauvaises et celles de d'Agincourt, privées de coloris, ont tant de sécheresse, qu'avant d'avoir vu le manuscrit nous avions conçu une assez triste idée de ses illustrations. Il faut convenir cependant que, malgré les reproches que l'on peut adresser à l'ordonnance et au dessin de plusieurs des compositions, le grand nombre des miniatures, l'éclat du coloris, les notions qu'on peut puiser dans les tableaux sur certains faits historiques, sur les usages civils et religieux, sur les costumes, les armures, et sur le style des édifices de l'empire d'Orient, font de ce livre l'un des plus importants monuments de la calligraphie illustrée du moyen âge. On conçoit que nous ne pouvons pas faire ici la description de tous les tableaux ; un volume tout entier n'y suffirait pas, et nous nous bornerons à quelques observations. Toutes les miniatures sont sur fond d'or : elles ont seize centimètres et demi de largeur sur dix à onze de hauteur [2]. Huit peintres ont concouru à leur exécution, et chacun d'eux a inscrit son nom sur les tableaux qu'il a exécutés. Ce sont Georges, Siméon, Michel Micros, Ménas, Nestor, Michel Blachernita, Siméon Blachernita et Pantaléon. Il serait difficile

(1) *Histoire de l'art*, t. II, p. 55, pl. XXXI, XXXII et XXXIII.

(2) Une faute d'impression, t. I, p. 83, à la note, en a porté la dimension à 86 centimètres de hauteur et à 11 centimètres de largeur.

d'établir une grande distinction entre des artistes qui appartiennent tous à la même école. Ils ont presque partout répudié les traditions et les costumes de l'antiquité. Lorsque le tableau qu'ils ont à faire ne renferme qu'une seule figure, elle est toujours dessinée avec correction ; l'attitude en est majestueuse, la tête bien modelée est expressive, et les vêtements, amples dans leurs contours, sont agencés avec art ; on reconnaît par là qu'ils n'avaient pas encore entièrement oublié les principes des anciens. Dans les compositions à plusieurs personnages, ce n'est pas la qualité de l'invention qui leur manque ; ils montrent, au contraire, une variété prodigieuse dans les nombreuses représentations des supplices infligés aux martyrs. Les figures ne manquent pas de vie et d'animation ; on peut même leur reprocher le défaut contraire : les attitudes sont souvent tourmentées, et les mouvements manquent de justesse. Les nus ne dénotent plus chez ces artistes les connaissances de l'anatomie que possédaient ceux du neuvième et du dixième siècle. La plupart se laissent entraîner, dans quelques-unes de leurs compositions, à l'allongement des proportions, dont le goût tendait à s'établir, et qui allait devenir le caractère tout particulier de l'école grecque durant le onzième siècle et le douzième. La perspective est vicieuse dans presque tous les tableaux. Le coloris est franc et chaud de ton, surtout dans les têtes. Les couleurs dominantes sont le bleu, le violet, le rouge et le jaune. Le blanc est employé en rehaut dans les lumières ; l'or est posé au pinceau dans les vêtements. Nous devons terminer en citant quelques-uns des tableaux les plus intéressants : l'assemblée du second

concile de Nicée, au folio 108 [1], et au folio 374, la fuite en Égypte de Pantaléon. Au folio 142, au jour de la commémoration d'un terrible tremblement de terre arrivé sous le règne de Théodose II, la représentation d'une procession, de Siméon Blachernita : la riche croix gemmée qui est portée devant l'empereur n'a pas de crucifix. Du même artiste, au folio 271, la Nativité du Christ, où l'on voit une figure de saint Joseph assis, d'un dessin très-correct [2]. Au folio 22, la Nativité de la Vierge par Ménas : les femmes qui soignent sainte Anne, et qui baignent la petite enfant, témoignent dans leur attitude et dans leurs costumes d'une réminiscence de l'antiquité [3]. Enfin, au folio 198, la Vierge présentée au grand prêtre, de Nestor. Pantaléon et Nestor nous paraissent les plus habiles des huit artistes qui ont donné leur concours à l'illustration de ce beau manuscrit. On y trouve des lettres ornées exécutées en couleur et rehaussées d'or dans le même style simple et de bon goût du neuvième et du dixième siècle [4]. Le *Menologium* est évidemment, par son style, postérieur d'une vingtaine d'années au psautier de Basile II, et doit avoir été exécuté à la fin du règne de ce prince († 1025).

Après le *Menologium Græcorum*, nous devons placer un autre manuscrit de la bibliothèque Vaticane (nº 1162) contenant les homélies du moine Jacques. Ce livre, (de 33 centimètres de hauteur sur 22 de largeur)

(1) D'Agincourt en a donné la gravure, *Histoire de l'art*, t. III, pl. XXXII.

(2) *Idem*, t. III, pl. XXXIII.

(3) *Idem*, pl. XXXIII.

(4) D'Agincourt a reproduit le dessin de quelques-unes de ces lettres, pl. XXXI.

appartient, par son écriture, à la seconde moitié du onzième siècle. Il renferme un nombre considérable de miniatures de deux mains. et de deux époques différentes. Les unes portent le caractère des peintures de la fin du dixième siècle; les autres sont d'un siècle environ moins anciennes, et annoncent la fin du onzième. Nous pensons que les premières auront été copiées sur des tableaux de l'époque de Basile II. La Bibliothèque impériale de Paris possède un manuscrit tout semblable (n° 1208), que nous regardons comme une copie du manuscrit du Vatican, exécutée au onzième siècle [1]. Parmi les miniatures qui se rattachent à l'école de la fin du dixième siècle, nous devons citer l'Ascension du Christ (fol. 3) en présence de la Vierge et des apôtres. C'est la scène représentée dans le bas-relief d'ivoire de notre planche IX, qui appartient au temps de Constantin Porphyrogénète, et l'on peut juger, par la comparaison, combien le style de l'école byzantine avait perdu de sa sévérité et de son élégance sous le petit-fils de ce prince. Nous placerons encore au nombre des meilleures compositions, la Vierge assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus sur ses genoux (fol. 50 du MS. du Vatican, et 69 du MS. de Paris) : elle est vêtue d'une longue robe violet foncé, et d'un manteau bleu relevé sur la tête. On n'avait donc pas encore imaginé au onzième siècle de faire de la Mère du Christ une reine couronnée et portant des vêtements chargés de pierreries. Les anges sont derrière elle, d'autres se prosternent en adoration; au-dessous, est un groupe de

(1) Voyez, pour plus de détails, le texte explicatif de notre planche LXXXVII.

vieillards élevant les mains vers la mère et l'enfant. Les poses sont excellentes, les mouvements justes et les têtes remplies d'expression. Nous citerons enfin une singulière composition (fol. 82 du MS. du Vatican, et 109 du MS. de Paris) : le Christ est couché sur un lit d'or, et, derrière lui, est un groupe de soixante personnes disposées en six rangées. Les deux figures de la première rangée qui dépassent le lit sont seules vues en entier; elles sont revêtues de longues robes, et portent pardessus la brigandine à écailles et le manteau noué au cou et rejeté en arrière, de même que l'empereur Basile de notre planche LXXXV. Le personnage qui est au centre derrière le lit, et dont on ne voit que le buste, tient un globe timbré d'une croix. On n'aperçoit que les têtes des autres figures qui sont échelonnées au-dessus les unes des autres en arrière de la première rangée, et il pourra paraître difficile que tous les corps aient pu tenir dans l'espace qui leur est assigné : malgré la diversité des distances, un manque absolu de dégradation les rend toutes égales. Nos planches LXXXV et LXXXVI peuvent donner une idée du dessin des compositions que nous venons de citer, et de quelques autres du même style, qui nous semblent appartenir à l'école qui florissait sous Basile II. Les peintres de cette époque avaient encore conservé les traditions de celle qu'avait dirigée pendant plus de trente ans l'empereur Constantin Porphyrogénète († 959), qui était, disent les historiens, le meilleur peintre de son temps[1]. Les miniatures des manuscrits du moine Jacques, qui appartiennent à la fin du onzième siècle, sont d'un style et d'un caractère

(1) Notions générales, t. I, p. 65 et suiv.

tout différent. L'allongement exagéré des proportions, la sécheresse du dessin, la crudité des couleurs, font assez voir combien la peinture byzantine était déchue à cette époque; notre planche LXXXVII, qui reproduit l'une de ces miniatures (fol. 61 du MS. de Paris, 44 du MS. du Vatican), en fera connaître le caractère. Si, sous le rapport de la composition et du dessin, l'école de la fin du onzième siècle était en décadence, elle n'était cependant pas inférieure à celle du dixième sous le rapport du coloris et de l'ornementation. Les peintures sont le plus souvent accompagnées d'un fond d'or posé en feuilles et bruni; l'emplacement des sujets mis en couleur avait été réservé sur le parchemin. Toutefois, dans quelques tableaux, la feuille d'or a été appliquée partout et la peinture établie sur l'or même, comme dans la miniature (fol. 47 du MS. de Paris) où l'on a représenté le péché d'Adam et d'Ève et leur expulsion du Paradis. Les couleurs sont bien empâtées et ont beaucoup d'éclat; les ombres sont indiquées par un ton brun, et les lumières par des rehauts de blanc. Les motifs d'ornementation, très-multipliés dans ces manuscrits, sont d'une grande richesse. Un grand nombre de têtes de pages sont décorées de vignettes sur fond d'or, couvertes de rinceaux et de feuillages colorés qui renferment de petits animaux. Les sujets bizarres commencent à paraître, et l'on rencontre souvent au milieu des rinceaux des oiseaux à tête humaine. Nous avons fait reproduire l'une de ces vignettes dans notre planche LXXXVII. On voit aussi dans ces manuscrits des lettres ornées composées de tiges fleuronnées et d'animaux accouplés d'une façon

singulière. D'Agincourt a reproduit quelques-unes de ces lettres [1].

L'incorrection du dessin et le défaut d'entente dans la disposition des groupes frappent au premier aspect lorsqu'il s'agit de figures d'une dimension ordinaire; mais si elles sont au contraire réduites à des proportions assez petites pour que les contours soient peu accusés, et que les plans sur lesquels elles sont espacées soient peu perceptibles, il est plus facile à l'artiste de se faire pardonner ces défauts. Certains miniaturistes de la seconde moitié du onzième siècle, qui avaient négligé l'étude de la nature vivante et celle des beaux modèles de l'antiquité, se mirent à décorer les manuscrits de figures et de sujets quasi microscopiques, et parvinrent ainsi, à l'aide d'un coloris plein d'éclat, d'heureuses dispositions et d'une ornementation splendide, à dissimuler leurs défauts et à charmer encore les yeux.

Nous pouvons citer deux manuscrits très-remarquables traités de cette façon; l'un appartient à la Bibliothèque impériale de Paris (nº 74), l'autre à la bibliothèque Vaticane (nº 394). Le premier est un évangéliaire de format in-quarto (de 24 centimètres de hauteur sur 19 de largeur). Il est rempli d'une quantité considérable de figures et de sujets disposés sans fond, à même le texte; ils occupent tantôt toute la largeur de la feuille dans une hauteur de quatre à cinq centimètres, tantôt une partie seulement de la largeur, et dans ce cas, le texte remplit le surplus. En tête de chaque évangile est une grande vignette de forme carrée, occupant les deux tiers

(1) *Histoire de l'art*, t. V, pl. LI.

environ de la page; on y voit, au centre, dans un médaillon circulaire, une petite figure de l'évangéliste assis et écrivant; tout le surplus du champ est couvert de rinceaux bleus à feuillages rouges et verts d'un joli goût, se détachant sur un fond d'or. Toutes les scènes reproduites sont empruntées aux évangiles. Les compositions sont en général disposées avec intelligence et souvent très-spirituelles; mais souvent aussi l'air manque dans les groupes, et les têtes sont échelonnées au-dessus les unes des autres. Les visages, vus à la loupe, ne manquent pas de modelé et d'expression; les mouvements sont assez justes, et quelques-unes des petites figures, qui n'ont pas plus de trois centimètres de hauteur, sont encore assez bien dessinées; mais le plus souvent les membres sont d'une maigreur extrême, sans forme et réduits à un fil; l'allongement des proportions est presque partout exagéré. La perspective est très-défectueuse. Jésus et les apôtres sont drapés à l'antique; les autres personnages portent le costume contemporain [1]. Dans la scène de la crucifixion, le Christ n'est plus revêtu de la longue robe violette que l'on a vue dans les peintures du sixième et du neuvième siècle, mais d'un simple jupon qui lui ceint les reins et descend jusqu'aux genoux. Nous pensons qu'on doit fixer au dixième siècle ce changement dans le vêtement du Christ sur la croix. Nous signalerons encore une miniature assez curieuse du manuscrit de Paris. Au folio 2, Salomon est sur son

[1] *Les Arts somptuaires* ont publié la copie de quatre des miniatures de ce manuscrit; mais la proportion des figures a été plus que doublée et le dessin par conséquent refait, ce qui ne peut donner aucune idée juste des originaux.

trône; il porte le costume de cérémonie des empereurs d'Orient, la longue tunique talaire à orfroi d'or et le loron; il est couronné du stemma; à sa droite et à sa gauche sont six rois, représentés avec les divers costumes des empereurs. L'ornementation est fort riche et très-variée, et le coloris est d'un ton très-brillant et très-soutenu. On voit encore, dans ce beau manuscrit, des lettres ornées en couleur d'un joli goût.

Le manuscrit de la Vaticane (n° 394) est aussi de format in-quarto (de 24 centimètres de hauteur sur 17 de largeur). Il contient divers traités de théologie, dont le premier et le plus important est une œuvre de Jean Climaque, dont le titre est *Échelle pour atteindre à la vertu*. Les excentricités de l'auteur ont donné matière à des compositions graphiques assez bizarres, qui sont disposées dans le courant du texte; les figures sont de petite proportion. Quelques-unes des miniatures n'ont pas de fond, d'autres sont sur fond d'or ou sur fond noir. On peut remarquer dans beaucoup de figures un allongement très-prononcé des proportions. Les peintures présentent au surplus les mêmes défauts et les mêmes qualités que celles de l'évangéliaire de la Bibliothèque impériale n° 74.

La bibliothèque Laurentienne de Florence possède aussi deux beaux manuscrits grecs du onzième siècle qui méritent d'être signalés. Le premier est un évangéliaire de format in-quarto (n° 23), qui renferme un grand nombre de miniatures; il y en a presque à toutes les pages. Les vignettes d'ornementation sont fort riches, et les lettres ornées, très-finement exécutées, renferment souvent de jolies figurines dans le genre microscopique.

Le second (n° 244) contient vingt-deux leçons évangéliques, qui se chantaient à Sainte-Sophie de Constantinople. On y trouve les figures des évangélistes, assis devant un pupitre où sont déposés tous les instruments des calligraphes, et une miniature qui a pour sujet Jésus conversant avec les docteurs. Le premier mot de chaque évangile est écrit au centre d'une vignette enrichie de fleurs, et au-dessus de laquelle sont de jolis oiseaux d'un coloris délicieux.

Nous ne pouvons pas terminer ce qui a rapport à l'illustration des manuscrits grecs au onzième siècle sans citer un beau manuscrit de la Bibliothèque impériale (n° 79, fonds Coislin), qui porte sa date avec lui. C'est un volume in-folio (de 40 centimètres de hauteur sur 30 de largeur), qui a été écrit pour l'empereur Nicéphore Botaniate (1078 † 1081). Il contient les œuvres choisies de saint Jean Chrysostome. En tête du volume sont quatre miniatures à pleine page; Nicéphore est représenté, dans toutes, revêtu de différents costumes et couronné du stemma. Dans la première, on le voit assis sur un trône à large dossier évasé, dont la forme n'avait pas varié depuis le sixième siècle [1]. Il porte la longue robe talaire et la chlamyde à tablion d'or, couvert d'un réseau de perles. Deux figures de femmes qui s'élèvent derrière le trône personnifient la Justice et la Vérité. Deux des grands officiers du palais se tiennent à la droite du trône et deux à la gauche. Le premier à la droite, qui seul des quatre n'a pas de barbe, est le protoproedros protovestiarios, le grand maître de la garde-robe, qui était eunu-

[1] Le Christ est assis sur un trône de même forme dans la mosaïque du narthex de Sainte-Sophie que reproduit notre planche CXVIII.

que ; il porte une robe talaire relevée à la taille, en étoffe de soie brochée fond violet avec des médaillons fond blanc sur lesquels sont brodés des lions, étoffe qui recevait le nom de leucoléonté [1]. Les autres, qui sont barbus, sont vêtus d'une sorte de manteau à double tablion, croisant sur la poitrine et qui couvre une tunique talaire. Les quatre officiers sont représentés dans une dimension beaucoup plus petite que l'empereur. Cette faute contre le goût avait commencé à s'introduire dès la fin du dixième siècle, et depuis lors, les peintres byzantins proportionnèrent souvent la grandeur des figures à l'importance des personnages. Dans la seconde miniature, l'empereur est debout entre saint Jean Chrysostome et l'archange Michel. Il porte une longue robe serrée à la taille par un cordon; elle est décorée dans la partie supérieure d'une sorte de pèlerine en étoffe tissue d'or couverte de pierres précieuses et de perles, au centre de laquelle est une croix. Dans la troisième, Nicéphore est assis sur son trône; il porte la tunique talaire et la chlamyde; auprès de lui se tient le moine Sabas debout devant un pupitre, qui porte un livre ouvert dont il fait la lecture à l'empereur. La quatrième représente le Christ dans le ciel, posant la main droite sur la couronne de l'empereur qui est debout, et la gauche sur celle de l'impératrice Marie qui est aussi debout à la gauche de son époux; ils sont tous deux revêtus du grand costume de cérémonie. L'empereur porte la longue tunique de soie violette brochée d'or et le loron gemmé ; l'impératrice, une longue robe à larges man-

(1) Const., *De cerim. aulæ byz.;* Bonnæ, p. 576.

ches, doublée de fourrure et le loron gemmé ; sa couronne est plus haute que celle de l'empereur. On retrouve dans ces quatre grandes miniatures les différents costumes portés par les empereurs à la fin du onzième siècle [1]. Ces costumes sont plus étroits et plus chargés d'ornements que dans les temps antérieurs, ce qui contribue à donner de la roideur au dessin. Les têtes sont d'un modelé excellent et d'un coloris très-chaud. La figure de Nicéphore, qui est exactement la même dans les quatre tableaux, est empreinte d'individualité. On doit avoir là des portraits très-ressemblants. Si les miniaturistes byzantins à la fin du onzième siècle avaient négligé les études qui donnent la correction du dessin, ils étaient demeurés grands coloristes et portraitistes de talent.

Les peintures byzantines du douzième siècle ont à peu près le même caractère que celles du onzième ; néanmoins il est aisé de s'apercevoir, en les examinant, que la décadence faisait chaque jour des progrès sensibles. Quelques manuscrits offrent cependant des miniatures qui ne le cèdent en rien à celles du onzième siècle. Nous placerons dans cette catégorie un Psautier provenant de l'église de Saint-Géréon de Cologne, que possède la Bibliothèque impériale de Vienne [2]. Le canon pascal, qui se trouve en tête du livre, renfermant, suivant la supputation byzantine, les années du monde 6585 (de J. C. 1077) à 6628 (de J. C. 1120), a fait supposer

(1) MONTFAUCON, *Bibliotheca coisliana*, p. 134 et seq., a donné la gravure de ces quatre miniatures.

(2) Il a été décrit par LAMBECIUS, *Comment. de Bibl. Cæsareæ Vindobonensi*, t. III, p. 36.

que le livre avait été terminé en cette année 1120. Les miniatures qu'il renferme sont jolies et en rapport avec celles du temps de Basile II. Le dessin est correct, et une figure du Christ en croix (au folio 17), représenté nu, avec un simple linge noué autour des reins, dénote chez l'artiste qui l'a faite des études assez sérieuses de l'anatomie du corps humain. Saint Géréon, martyr de la légion thébaine, représenté au folio I, porte la brigandine à écailles de Basile II. Les figures accusent un peu d'allongement dans les proportions, mais elles sont gracieuses, et nous serions tenté de croire que les miniatures de ce Psautier ont été copiées sur des peintures appartenant au commencement du onzième siècle.

Deux manuscrits, dont la date est incontestable, vont démontrer au contraire les progrès que faisait la décadence au douzième siècle. Ils appartiennent tous deux à la bibliothèque Vaticane. Le premier (n° 666) est un in-folio (de 33 centimètres et demi de hauteur sur 24 de largeur), qui contient un traité composé par le moine Euthymios, sur l'ordre d'Alexis Comnène (1081 † 1118). Le traité a pour objet la défense des dogmes orthodoxes contre toutes les hérésies; d'où vient qu'on lui a donné le nom de *Panoplie dogmatique.* Au verso du folio 1, on voit les figures de neuf Pères de l'Église grecque, présentant à l'empereur Alexis, qui est figuré en regard au recto du folio 2, des volumen renfermant ceux de leurs écrits dont s'est servi l'auteur de la *Panoplie dogmatique.* Au-dessus de l'empereur, dans le ciel, est la figure du Sauveur qui le bénit. Au verso du folio 2, Alexis présente au Christ, assis sur un trône d'or, le livre d'Euthymios. Toutes ces figures sont

roides et sans mouvement; les neuf saints personnages, disposés à la suite les uns des autres, paraissent plaqués contre le fond d'or, leurs vêtements sont à plis droits et serrés; les têtes ont beaucoup d'uniformité et peu d'expression; elles sont cependant encore assez bien peintes. Alexis est représenté très-vieux [1], ce qui doit porter l'exécution du manuscrit de 1110 à 1118. Dans la première miniature, il porte une longue robe et un grand manteau qui lui enveloppe disgracieusement tout le corps en cachant les bras; ce n'est plus l'élégante chlamyde des siècles précédents : tout allait en se dégradant dans cet empire en dissolution. Dans la seconde, il est vêtu du costume impérial de cérémonie : la tunique talaire, décorée au cou de cette sorte de pèlerine en étoffe tissue d'or enrichie de pierreries et le loron; dans les deux tableaux il est couronné du stemma. Le vêtement n'a plus cette ampleur et cette dignité qui s'étaient perpétuées jusque dans le onzième siècle [2].

L'autre manuscrit est un évangéliaire (n° 2, fonds d'Urbin) de format in-octavo (de 19 centimètres de hauteur sur 13 centimètres et demi de largeur), qui a été écrit pour l'empereur Jean Comnène (1118 † 1143). Ce prince est représenté, au folio 19 v°, dans une peinture à pleine page exécutée sur fond d'or. Son fils Alexis est debout auprès de lui. Le Christ, assis dans le haut du tableau entre deux femmes couronnées personnifiant la Justice et la Charité, touche de ses mains les couronnes des deux princes. On trouve encore dans le manuscrit les figures

(1) Il mourut en 1118, à l'âge de soixante-dix ans.

(2) D'Agincourt, *Histoire de l'art*, t. V, pl. LVII, a donné la gravure de ces miniatures.

des quatre évangélistes, placées dans de riches encadrements et un grand nombre de miniatures. Elles paraissent de deux mains. La Nativité de la Vierge, au folio 21, présente des détails intéressants; quelques traditions de l'antiquité s'y font encore voir dans le costume et la coiffure des femmes qui s'empressent autour du lit de sainte Anne. On trouve au contraire des détails vulgaires dans une autre miniature à pleine page, qui a pour sujet le baptême du Christ par saint Jean. Des hommes et des femmes, de proportion beaucoup plus petite que les figures principales, se baignent et nagent dans le Jourdain; un homme qui est sorti de l'eau et qui est encore nu remet ses bottes. A côté de cette scène, un petit personnage couché et appuyé sur une urne personnifie le fleuve. Dans tous ces tableaux, le dessin ne manque pas absolument de correction, mais les poses sont roides. Les couleurs ont encore assez d'empâtement et des rehauts de blanc accusent les lumières, mais le coloris est sec et souvent terne. L'ornementation proprement dite offre toujours beaucoup de richesse. La concordance des évangiles est écrite en tête du livre, sous des arcades à pignons décorés de fleurs sur fond d'or, qui rappellent celles qui s'exécutaient avec tant de luxe au dixième siècle [1].

Parmi les beaux manuscrits appartenant au douzième siècle, nous pouvons encore citer un évangéliaire de format in-folio (de 35 centimètres sur 27), qui est conservé dans la bibliothèque du Vatican (n° 1156). Au verso du folio qui précède chaque évangile existe une

(1) D'AGINCOURT a reproduit plusieurs des miniatures de ce manuscrit, PEINTURE, t. V, pl. LIX.

miniature à pleine page, où l'on voit la figure de l'évangéliste sur fond d'or. Le dessin des figures laisse beaucoup à désirer, les têtes seules sont encore assez bien traitées. On trouve en outre au courant du texte un grand nombre de miniatures. Le dessin est en général médiocre; l'allongement exagéré des proportions se fait remarquer dans beaucoup de figures, qui sont souvent très-roides et dont les mouvements sont maladroitement exprimés. Si l'on rencontre quelques tableaux mieux ordonnés et mieux dessinés que les autres, comme l'Ascension du Sauveur, au folio 52, on peut les regarder comme des copies de peintures antérieures. Les ombres sont encore assez largement indiquées et les lumières rendues par des rehauts de blanc, mais l'ensemble du coloris offre de la sécheresse. L'ornementation est toujours très-brillante; de belles vignettes, composées de rinceaux fleuris sur fond d'or et surmontées de jolis oiseaux, décorent les têtes de pages au commencement de chaque évangile. Les lettres ornées répandues dans tout le livre sont jolies et de bon goût.

Le jugement que nous portons sur le dessin et le coloris de cet évangéliaire du Vatican peut s'appliquer aux autres manuscrits du douzième siècle qui subsistent encore, et notamment à deux évangéliaires appartenant l'un à la bibliothèque Laurentienne de Florence (n° 14, pl. VI), l'autre à la Bibliothèque impériale de Vienne [1].

[1] Il a été décrit par Lambecius sous le n° XXVIII, liv. III, p. 41.

## V.

*Du commencement du XIIIe siècle à la chute de l'Empire.*

La prise de Constantinople par les croisés et la destruction des chefs-d'œuvre de l'antiquité dont la ville était encore remplie, conduisirent en peu de temps l'art byzantin au dernier degré de l'avilissement (1). Un évangéliaire du treizième siècle, conservé à la Bibliothèque impériale (n° 54), écrit en grec avec la traduction latine en regard (2), et dont on peut à ce signe reporter l'exécution à l'époque de la domination des empereurs français (1204-1261), peut faire juger de ce qu'était devenue la peinture byzantine dans ces temps de guerre et d'anarchie. Ce manuscrit contient quatre miniatures à pleine page, reproduisant les figures des évangélistes et un assez grand nombre de miniatures plus petites disposées dans le texte. Le dessin est très-médiocre partout et les traits en sont fortement accusés. Dans quelques figures nues, l'artiste a voulu montrer des formes anatomiques, mais il y a très-mal réussi. Les figures ont quitté l'allongement des proportions, qui ne manquait pas de grâce chez les peintres du onzième et du douzième siècle, quand il n'était pas trop exagéré; les extrémités sont grêles et négligées. Les têtes des évangélistes sont laides et rondes, et n'ont plus le type ovale et allongé que les Grecs affectionnaient; les draperies sont dures et anguleuses. Le coloris a moins perdu que le dessin; la gouache est vigoureuse, et les lumières sont encore indiquées par des rehauts de blanc.

(1) Voyez sur ce point notre tome I, p. 20 et suiv.

(2) L'Évangile de saint Luc est seulement en grec.

D'autres manuscrits du treizième siècle, conservés à la Bibliothèque impériale de Paris (n^os 51, 93, 117, 118 et 134), font voir dans leurs miniatures tous les défauts que nous venons de signaler. Un trait noir trace ordinairement les contours sans être recouvert par la peinture, comme on le voit dans les miniatures des manuscrits n^os 51 et 93. Les têtes sont très-grosses et les corps grêles; le coloris même se dégrade de plus en plus. Dans les miniatures du manuscrit n° 118, le rouge et un vert sale sont les seules couleurs employées, sauf dans les têtes, qui sont encore passables. Dans celles du manuscrit n° 134, la gouache est encore assez épaisse, mais les couleurs sont ternes et sans effet. Dans les miniatures d'un manuscrit de la bibliothèque Vaticane (n° 1231), dont l'auteur, le prêtre Jean de Tarse, s'est fait connaître à la fin du livre, les figures, d'un dessin détestable, tracé par un gros trait noir, sont simplement enluminées de couleurs légères sans aucun modelé.

Le retour des empereurs grecs à Constantinople ne put rendre à la peinture aucun éclat. Les tableaux sur bois du quatorzième et du quinzième siècle qui subsistent encore, font voir une grande négligence dans la technique; les figures y prennent le ton desséché des momies. Les miniatures ne valent guère mieux. Dans un évangéliaire du quatorzième siècle, appartenant à la Bibliothèque impériale (n° 95), les figures des évangélistes sont dessinées avec une mollesse extrême, et le coloris est tout à fait terne.

La planche LXXXVIII de notre Album reproduit une grande miniature, qui fera juger de tous les défauts de la peinture byzantine au commencement du quinzième

siècle. Elle représente l'empereur Manuel II Paléologue († 1425), sa femme Hélène et leurs enfants. Les figures sont encore assez jolies, mais elles manquent de modelé. Cette peinture est renfermée dans un manuscrit des œuvres de saint Denis l'Aréopagite. Manuel l'avait envoyé à l'abbaye de Saint-Denis, en reconnaissance du bon accueil qu'il y avait reçu lors de son voyage en France. Ce livre a été écrit au onzième siècle, et l'on y voit une figure en pied de saint Denis qui doit être de cette époque. L'empereur Manuel, voulant le donner à l'abbé de Saint-Denis, y fit ajouter son portrait et ceux de sa femme et de ses enfants. Le rapprochement des deux peintures fait bien juger de la différence qu'il faut établir entre les premiers pas de la peinture byzantine dans la voie de la décadence et l'état d'avilissement dans lequel elle était tombée au moment où l'empire byzantin allait s'écrouler sous les coups des Turcs.






## CHAPITRE II.

### DE L'ORNEMENTATION DES MANUSCRITS EN OCCIDENT, DEPUIS LA CHUTE DE L'EMPIRE ROMAIN JUSQU'A LA FIN DU XVI$^{e}$ SIÈCLE.

### § I.

#### DEPUIS LA CHUTE DE L'EMPIRE (476) JUSQU'A L'AVÉNEMENT DE CHARLEMAGNE.

Bien que l'invasion des barbares n'eût pas absolument anéanti l'exercice de la peinture en Italie ni dans les anciennes provinces de l'empire d'Occident, il est à croire néanmoins que la peinture ne fut pas appliquée,

durant l'époque mérovingienne, à l'ornementation des manuscrits. Le *Liber pontificalis* est complétement muet sur les livres jusqu'au neuvième siècle, et les manuscrits antérieurs à l'avénement de Charlemagne que nous avons aujourd'hui ne renferment aucune peinture. Cependant le goût pour la calligraphie avait survécu à la chute de l'empire; ce fut dans les monastères qu'il prit un grand développement. Les moines, qui avaient conservé en dépôt ce qui restait de science en Occident, établirent parmi eux l'exercice de la transcription des textes et y consacrèrent une grande partie de leur temps. Chaque abbaye avait une grande salle, qu'on nommait Scriptorium, dans laquelle plusieurs écrivains, observant le silence le plus absolu, étaient exclusivement occupés à transcrire des livres pour la bibliothèque. A la fin du sixième siècle, saint Ferréol, par la règle qu'il instituait, prescrivait l'écriture à celui qui ne pouvait conduire la charrue [1].

Ce fut surtout en Angleterre et en Irlande que le goût pour la calligraphie se développa. Saint Austin, envoyé par Grégoire le Grand en Angleterre pour y prêcher le christianisme, avait porté aux Anglais le flambeau de la science en même temps que celui de l'Évangile (596); un peu plus tard, saint Benoît Biscop († 690) avait fondé les deux monastères de Werermouth et de Jarrow, et y avait établi des bibliothèques qui furent augmentées par Céolfrid, son successeur. L'Irlande ayant échappé par sa situation aux convulsions qui suivirent l'invasion des barbares, avait vu s'élever sur son territoire un grand

(1) Le R. P. Cahier, *Annales de philosophie chrétienne*, t. XVII, p. 147.

nombre de monastères qui servirent de refuge aux savants. Dans tous les couvents de l'Angleterre et de l'Irlande les livres apportés de Rome et de la Grèce par les missionnaires de Grégoire le Grand, par Benoît Biscop et par le savant Grec Théodore de Tarse, archevêque de Cantorbéry (669), propagèrent l'étude des lettres et des sciences, et développèrent en même temps le goût de la calligraphie. Mais ces hommes vénérables avaient eu principalement pour but de répandre les dogmes du christianisme et les prescriptions de l'Église romaine : la beauté de l'écriture, qui favorisait la lecture du livre, et la correction du texte, suffisaient donc à sa destination : le peintre ne fut pas appelé à embellir le manuscrit. Comment aurait-on pu d'ailleurs trouver des peintres, à cette époque où l'art, s'il n'avait pas péri entièrement, était tombé au dernier degré de l'avilissement?

Cependant le calligraphe qui couvrait le parchemin d'une si belle écriture désira tout naturellement en relever l'uniformité par quelques ornements. Sans avoir étudié le dessin, il chercha à donner plus d'importance aux lettres initiales des chapitres et à celles qui formaient les titres, en les enrichissant, d'abord sobrement, de quelques ornements empruntés aux végétaux qu'il avait sous les yeux; mais bientôt, donnant pleine carrière à sa fantaisie, il s'affranchit de toute entrave. Les productions de la nature furent mises à contribution dans la composition des lettres initiales; les animaux, surtout les poissons et les oiseaux, y entrèrent dans des positions impossibles, au milieu d'enroulements bizarres; les lettres d'un mot formant un titre furent souvent

enchevêtrées les unes dans les autres; quelquefois enfin des têtes et des figures humaines, tracées avec la plus grande incorrection, s'y firent voir. Le fantastique et le grotesque sortirent, en un mot, de l'imagination des calligraphes. On trouve à peine, dans leurs singulières compositions, quelque réminiscence des chimères de l'antiquité; les lettres historiées, les ornements des marges, les encadrements des pages, sont aussi variés qu'originaux; mais le bon goût n'est pas toujours réuni à l'originalité de la composition. Les lettres sont souvent coloriées de plusieurs tons en couleurs d'aquarelle, mais le scribe est aussi inhabile coloriste que maladroit dessinateur.

Le goût pour les grandes lettres ornées d'une façon bizarre, dont il faut attribuer la mise en pratique aux calligraphes irlandais et anglo-saxons, fut répandu par les missionnaires dans toutes les écoles calligraphiques de l'Europe : en France et en Italie, par saint Colomban; en Suisse, par son disciple saint Gall; en Franconie, par saint Kilian; en Belgique, par saint Liévin, et dans la Frise, par saint Willibrod.

L'assemblage de poissons, d'oiseaux, de figures humaines et de feuillages pour former de grandes lettres initiales, donna lieu aux combinaisons les plus diverses. Cependant les diplomatistes ont essayé d'en faire la classification et d'appliquer aux différentes lettres ornées des noms en rapport avec les éléments de leur formation. Ainsi on appela barbues celles qui sont chargées d'une chevelure touffue ou d'appendices démesurés; tortues ou rasées, celles qui sont réduites, quant au corps d'écriture, à la plus simple expression; en mar-

queterie ou lithostrates, celles dont les jambages paraissent coupés de toutes sortes de pièces de rapport en façon de mosaïque; armoriées, celles qui reçoivent dans leurs divers membres plusieurs couleurs, de façon qu'on peut les blasonner; perlées, celles qui sont composées de perles ou qui en portent à leurs extrémités et à leurs jointures seulement, ou bien encore dans le massif de leurs principaux traits; enclavées, celles qui sont renfermées dans d'autres : elles étaient d'un usage assez ordinaire pour les premiers mots des livres et des chapitres dans les manuscrits du sixième et du septième siècle; blanches ou à jour, celles dont le massif intérieur n'est pas rempli et qui ne sont fermées qu'à leurs extrémités : les exemples en sont fréquents dans les manuscrits du septième ou du huitième siècle; anthropomorphiques, celles qui sont formées de figures humaines; zoographiques, celles qui sont en forme d'animaux; ornithoéides, celles qui sont composées de figures d'oiseaux; ichthyomorphiques, celles où des poissons entrelacés ou recourbés forment la lettre; ophiomorphiques, celles dont les replis des serpents composent le caractère, espèce de lettres particulière aux Saxons; anthophylloéides, celles qui sont composées de fleurs et de feuillages : elles ont été particulièrement en usage au septième siècle et au huitième, on les diversifia prodigieusement au neuvième, sans cependant tomber dans l'exagération à laquelle on arriva dans les siècles suivants; ponctuées, celles qui sont circonscrites de points : elles se rencontrent plus fréquemment dans les manuscrits anglo-saxons que dans ceux des autres peuples; en treillis ou à mailles, celles qui sont composées ou

enrichies de chaînettes; tranchées, celles qui portent des bases et des sommets, c'est-à-dire un petit trait horizontal qui termine le bas et le haut des jambages [1].

On pourrait aller beaucoup plus loin dans la nomenclature des lettres ornées, et la classification n'en a jamais été complétement faite.

Les rares manuscrits du sixième siècle qui subsistent aujourd'hui ne sont pas ordinairement enrichis de ces sortes de lettres [2]. Au septième, les calligraphes les exécutent encore sans employer d'exagération dans l'ornementation ni dans la hauteur; telles sont celles d'un évangéliaire de la première moitié du septième siècle appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 256 lat.) : quelques entrelacs très-simples sont disposés dans le massif des lettres; des poissons et des oiseaux entrent aussi dans leur composition. Les manuscrits de la seconde moitié du septième siècle offrent des oiseaux fantastiques et des accouplements plus bizarres d'oiseaux et de poissons. On y voit quelquefois la haste d'une lettre terminée en haut par une tête humaine, comme dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale n° 2110. Tout cela est dessiné à la plume de la façon la plus incorrecte, et cependant ces lettres sont souvent gracieuses dans leurs contours. Quelques-unes sont coloriées de couleurs d'aquarelle posées très-légèrement et sans goût. Le rouge, le jaune, le vert et le violet sont les seules couleurs employées [3].

(1) Dom de Vaines, *Dictionnaire raisonné de diplomatique*.

(2) Nous pouvons citer le psautier à l'usage de Saint-Germain (Bibliothèque impériale, n° 13160 lat.).

(3) On peut citer encore les manuscrits du septième siècle, appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris, n° 2706, 12248 et 13027 lat.,

A la fin du septième siècle et au huitième, la composition des lettres ornées devient de plus en plus singulière, et l'incorrection du dessin arrive au dernier degré de la décadence. Nous citerons comme exemple un évangéliaire anglo-saxon conservé à la Bibliothèque impériale de Paris (nº 9389 lat.). Suivant une ancienne mention écrite sur le livre, il aurait été apporté en France par saint Willibrod, l'apôtre des Frisons. On y trouve au folio 18 la représentation d'un homme assis, dans laquelle toute trace d'organisme a disparu. Le scribe étant inhabile à rendre la figure humaine, n'a pu arriver qu'à produire une arabesque calligraphique du plus mauvais goût; mais pour qu'on ne se trompe pas sur son intention, il a eu soin d'inscrire à côté ces mots : IMAGO HOMINIS. Il s'est montré plus adroit dans les lettres historiées, et a combiné des enchevêtrements de lettres d'une élégance un peu barbare, mais qui ne manquent pas de caractère. Le cul-de-lampe qui termine ce chapitre est emprunté à ce livre ; ce sont les trois premières lettres du mot LIBER en majuscules onciales. Ce manuscrit appartient à la même école que le célèbre livre des Évangiles de saint Cuthbert, conservé au British Museum. Nous citerons encore un manuscrit à peu près du même temps, qui appartient à la bibliothèque de la ville de Laon. Il contient plusieurs traités, dont le plus important est l'Histoire naturelle d'Isidore de Séville. On y trouve des titres en grandes capitales

101 *bis* et 132 *bis* fonds Notre-Dame. *Le Moyen Age et la Renaissance*, MINIATURES DES MANUSCRITS, t. II, a donné, dans la planche II, la reproduction de diverses lettres historiées tirées de quelque-uns des manuscrits que nous venons de citer.

romaines formées de poissons, des initiales onciales composées de cous et de becs d'oiseaux, et, dans certaines lettres, des accouplements bizarres d'oiseaux et de poissons. Les couleurs qui rehaussent les lettres ont été grossièrement broyées et déposées inégalement. M. Édouard Fleury, dans son excellent ouvrage *Les Manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon* (1), a donné dans la planche première un assez grand nombre des lettres historiées de cet ancien livre. Toutes sont marquées au coin de l'inélégance, et témoignent de la barbarie du temps où il a été exécuté. M. Fleury a encore donné, dans les planches II et III, plusieurs des illustrations d'un autre manuscrit de la même bibliothèque, les œuvres de Paul Orose, qui doit remonter au commencement du huitième siècle. La plus curieuse de toutes est le frontispice de l'ouvrage, dont le motif est une croix renfermée dans une large bordure, où sont dessinés des chiens; chacune des branches de la croix est terminée par un médaillon, qui contient en buste l'un des symboles des évangélistes. L'aigle, le lion et le bœuf, représentés ailés avec un corps quasi humain, tiennent de la main gauche un livre. L'idée est aussi singulière que l'exécution est barbare. Tous les manuscrits antérieurs à Charlemagne ne renferment donc que des ornements calligraphiques, aucun n'est enrichi de miniatures; l'avénement de ce prince à la couronne est le point de départ de l'histoire de la peinture dans l'empire des Francs.

(1) Laon, 1863; 1re partie.

## § II.

### DEPUIS L'AVÉNEMENT DE CHARLEMAGNE JUSQU'A LA FIN DU Xe SIÈCLE.

### I.

*A l'époque de Charlemagne, dans l'empire des Francs et en Italie.*

L'unité politique de la Gaule avait été le but unique de Pepin, et la guerre le seul moyen de parvenir à l'accomplissement de son œuvre; les lettres et les arts ne furent comptés pour rien dans ses efforts, et l'empire des Francs se trouvait plongé dans les plus épaisses ténèbres au moment où la mort vint le frapper (768). Mais son fils Charlemagne, qui réunit bientôt par la mort de Carloman (771) tout l'empire franc sous sa domination, résolut de mettre un terme à la longue décadence qui datait des invasions germaniques, et de régénérer tout à la fois les lettres, les sciences et les arts dans les vastes provinces soumises à ses lois. La peinture y avait été à peu près abandonnée; elle n'était point, dans tous les cas, employée à l'embellissement des livres, qui ne consistait, comme on vient de le voir, qu'en vignettes et lettres ornées, simple travail de calligraphie. A la voix du grand homme, l'art s'efforça de déchirer le linceul où il se trouvait enseveli; mais les traditions mêmes étaient presque partout éteintes, et les premiers travaux des artistes, tout en constatant leurs efforts, ne font que révéler leur ignorance extrême.

Un livre, qui remonte à la fin du huitième siècle, peut en servir de témoignage. C'est un manuscrit sur

parchemin de format in-folio (de 29 centimètres et demi de hauteur sur 17 de largeur), appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris (nº 12048 lat.), et connu sous le nom de *Sacramentaire de Gellone*, parce qu'il provient de l'abbaye de ce nom, fondée dans le diocèse de Lodève en 804 par Guillaume, comte de Toulouse, qui y avait sans doute apporté ce volume. Au verso du folio 1, on voit une figure de la Vierge vêtue d'une robe à capuchon pointu, qui la serre comme dans une gaîne; l'une des mains a plus de trois fois la dimension qu'elle devrait avoir, et l'autre est beaucoup plus petite. L'inexpérience du dessinateur se montre encore plus dans la représentation du Christ sur la croix : une tête hideuse, un corps épais et des membres grêles et sans forme, font assez voir que l'artiste ne se doutait pas que, pour bien rendre le corps humain, il fallait prendre la nature pour modèle; et cependant l'on reconnaît, par quelques-unes de ses compositions, qu'il avait compris que l'art ne pouvait sortir du chaos que par l'étude des beaux modèles qu'avait légués l'antiquité. Quand il veut représenter des anges volant, il a soin de les faire d'après quelque monument antique qu'il avait sans doute sous les yeux, en leur donnant l'attitude ordinaire des victoires dans les arcs de triomphe des Romains. Il est très-maladroit dans l'exécution, les formes sont altérées; mais l'on s'aperçoit qu'il a compris la nécessité de trouver des modèles, et qu'il ne tardera pas à mieux faire. L'influence du style anglo-saxon se fait sentir partout dans son ornementation. Les trois évangélistes saint Marc, saint Luc et saint Jean y sont représentés, comme dans

le manuscrit de la bibliothèque de Laon que nous avons cité, avec la tête de l'animal qui leur sert de symbole. Les lettres ornées s'y présentent sous les formes les plus bizarres d'hommes et d'animaux. On y voit un F sous la forme d'un évêque, le lion de saint Marc disposé de façon à former l'initiale de Marcus, le bœuf de saint Luc faisant un L à l'aide de ses jambes, et un homme à tête d'aigle reproduisant l'I initial du nom latin de saint Jean. Le coloris se compose de teintes platesen couleurs d'aquarelle; le rouge, le brun, le jaune et le vert sont les couleurs les plus usitées; le bleu est rare [1].

La volonté de Charlemagne devait bientôt faire sortir l'art des bas-fonds où il se trouvait enchaîné. Parmi les rares manuscrits illustrés qui subsistent de son temps, nous en citerons cinq qui font connaître l'état et les progrès de la peinture sous son règne.

Le plus ancien est un évangéliaire conservé au Louvre. Il est écrit en lettres d'or, sur vélin pourpre, à deux colonnes séparées par une ligne de feuillage. Les pages sont bordées de bandes enrichies de feuillages, d'échiquiers et d'entrelacs exécutés en couleurs et en or. Les miniatures ne répondent pas à cette riche ornementation. Elles sont au nombre de six et occupent chacune toute une page. Les quatre premières, qui remplissent le recto et le verso des deux premiers feuillets, offrent les figures des évangélistes ayant auprès d'eux leur symbole reproduit sous la forme la plus vulgaire. Dans la cinquième, on voit le Christ jeune et imberbe,

[1] On trouvera dans *Le Moyen Age et la Renaissance*, t. II, MINIATURES DES MANUSCRITS, pl. III, la reproduction de quelques-unes des peintures du *Sacramentaire de Gellone*.

assis sur un trône à coussin, bénissant de la main droite à la manière grecque et tenant de la gauche le livre des Évangiles. Il est de face, les yeux sont très-ouverts et le visage est sans expression. Il porte son costume traditionnel, la robe talaire et le grand manteau violet retroussé par le bras gauche [1]. La sixième, qui est au verso de ce feuillet, représente une sorte de fontaine qui n'est autre chose que l'emblème de l'Église considérée comme la source de la vie spirituelle. Elle est entourée d'animaux dont l'artiste avait trouvé les modèles dans ceux du nord de la Gaule, qu'il avait sous les yeux [2]. Les deux dernières pages du manuscrit sont remplies par des vers latins tracés en caractères cursifs : ils nous apprennent que le livre a été écrit sur l'ordre de Charlemagne et de sa femme Hildegarde, et terminé en 781 par Gondescalc, qui fut sans doute tout à la fois le peintre et le copiste [3]. Bien qu'une distance immense sépare les peintures de ce beau manuscrit de celles du *Sacramentaire de Gellone,* et qu'il n'y ait aucune comparaison à établir entre elles, il faut convenir qu'elles témoignent encore d'une origine quasi barbare. Les contours

(1) Cette miniature a été reproduite au trait dans *Le Moyen Age et la Renaissance*, t. II, et en couleur dans *Les Arts somptuaires*, t. Ier des planches, et dans *Les Évangiles des Fêtes et Dimanches*, édités par L. Curmer; Paris, 1864, p. 97.

(2) Les six miniatures ont été publiées par du Sommerard, *Les Arts au Moyen Age*, album, viie série, pl. 39 et 40.

(3) Ce beau livre a été conservé jusqu'à la révolution de 1792, dans l'abbaye de Saint-Sernin, à Toulouse, renfermé dans un étui d'argent. A cette époque l'étui fut enlevé et le volume jeté dans un coin avec d'autres parchemins destinés à être vendus. M. de Puymaurin l'ayant découvert, en donna avis aux autorités. Il fut transporté en 1811 à la Bibliothèque du Louvre, d'où il est sorti pour occuper une place d'honneur dans les vitrines du Musée des Souverains, au Louvre.

du dessin sont tracés au pinceau par un gros trait noir ou rouge; les proportions du corps sont mal étudiées, les bras sont maigres; les mains, aux doigts longs et écartés, trop fortes, et les pieds trop petits. Le coloris est sans empâtement. Les carnations sont coloriées d'un ton rouge, avec des rehauts de blanc dans les lumières. Tout cela est terne et manque de modelé; les ombres sont indiquées par un gros trait plus foncé de la couleur locale. Les initiales en couleur et en or sont enrichies de festons rubanés, de marqueterie et d'entrelacs d'un assez bon style. Nous ne trouvons ni dans les peintures ni dans l'ornementation de ce manuscrit aucune influence byzantine : l'artiste s'est inspiré des anciens types chrétiens, qu'il n'a su rendre que par un naturalisme grossier; Gondescalc est un continuateur inhabile des artistes gallo-romains. Lorsque Charlemagne descendit pour la première fois en Italie, il n'y resta que peu de temps, et ne put sans doute s'occuper des arts au milieu des faits de guerre contre les Lombards; mais, lors de son second voyage, en 781, il y avait trouvé les arts en pleine renaissance, et il ramena en France Alcuin. Ce fut réellement alors qu'il put donner une vive impulsion à tous les travaux de l'intelligence et qu'il appela auprès de lui des artistes grecs, ou des artistes italiens élèves des Grecs, qu'il employa à la construction de l'église et du palais d'Aix-la-Chapelle et des palais d'Ingelheim et de Nimègue (1); mais Gondescalc avait alors terminé son œuvre. Il faut donc le regarder comme un artiste original, qui avait dû se former lui-même, sans le secours d'un maître étranger, par

(1) Notions générales, t. I, p. 133 et suivantes.

l'étude des monuments que les Romains avaient élevés dans les Gaules. C'est surtout le coloris de Gondescalc qui le signale comme n'ayant fait aucune étude de l'art byzantin; ses couleurs ternes et sans empâtement n'ont rien de la gouache épaisse, fondue et éclatante des miniaturistes grecs.

Un autre manuscrit de la fin du huitième siècle offre des miniatures dont l'exécution est également exempte de toute influence byzantine. C'est un évangéliaire de format in-quarto (de 28 centimètres de hauteur sur 20 de largeur), appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 11759 lat.). On y trouve les figures des évangélistes placées sous des arcades géminées, encadrées dans une arcade plus grande. Le dessin est moins incorrect que dans les peintures de Gondescalc, mais les physionomies sont aussi barbares. Les contours rendus par un trait à la plume restent apparents partout, sous une enluminure grossière et très-crue. Le jaune citron, le violet, le brun rouge et le verdâtre dans les ombres font sentir l'influence de l'école anglo-saxonne.

Les trois autres manuscrits que nous voulons citer sont postérieurs; ils signalent une grande amélioration de la peinture, et surtout une influence byzantine assez prononcée. Le premier, de format in-folio (de 36 centimètres de hauteur sur 26 de largeur), appartient à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 8850 lat.). Il provient de l'abbaye de Saint-Médard, à Soissons, où il était conservé comme un don de Louis le Débonnaire. Ce livre, composé de deux cent trente-cinq folios, renferme les quatre Évangiles écrits sur deux colonnes, en lettres d'or, sur vélin blanc. Les pages sont enrichies de charmantes

bordures d'une variété infinie, d'un style délicieux et d'une finesse d'exécution remarquable [1]. Les canons de concordance des Évangiles sont écrits, comme dans les manuscrits grecs, sous des arcades plein-cintre, portées par des colonnes en marbre de couleur, souvent striées d'or, à chapiteaux byzantins. De jolis oiseaux sont posés sur l'extrados des arcades; divers sujets enrichissent les tympans. On y voit entre autres les symboles des évangélistes [2] soutenant des cartouches qui portent des inscriptions. Un ange, remarquable par la correction du dessin, le bon modelé de la tête et le jet des draperies, qui accusent fort bien les formes du corps, remplit le tympan de l'arcade au folio 10. On retrouve dans toute la partie décorative du manuscrit la richesse de l'ornementation byzantine. Si l'artiste franc n'est pas parvenu à égaler les miniaturistes grecs en grâce et en finesse d'exécution, il les a peut-être surpassés par la variété des motifs et l'énergie des compositions. Il a été moins heureux dans les grandes miniatures à pleine page, qui sont au nombre de six. Elles reproduisent un monument, symbole de l'Église, une fontaine mystique autour de laquelle sont placés divers animaux, et les figures des quatre évangélistes. Les saints promoteurs de la doctrine du Christ écrivent assis sous une arcade soutenue par des colonnes byzantines et enrichie d'oiseaux de l'Orient, qui sont perchés sur l'extrados. Les contours des figures sont tracés au pin-

(1) On trouve la reproduction de deux de ces bordures dans *Le Moyen Age et la Renaissance*, MINIATURES DES MANUSCRITS, folio 3 r° et v°, t. II.

(2) *Le Moyen Age et la Renaissance* a reproduit deux de ces motifs dans la planche IV du chapitre intitulé MINIATURES DES MANUSCRITS.

ceau en traits noirs ou brun foncé que la gouache ne couvre pas toujours; les visages ont de la rudesse; les mouvements sont assez justes et ne manquent pas d'animation, mais les extrémités sont mal dessinées. Le coloris, bien supérieur à celui de Gondescalc, est encore loin d'avoir l'empâtement des peintures byzantines. Les couleurs crues et non fondues sont le brun rouge, le bleu, le violet et le vert; le blanc est employé pour rehausser les lumières. L'artiste montre plus de talent dans les miniatures de petite proportion qui sont renfermées dans les initiales historiées. Nous citerons comme exemple celles que l'on voit dans le Q et dans l'O du mot QUONIAM qui commence l'Évangile de saint Luc[1]. A côté de grandes majuscules romaines, décorées dans un style très-pur, on trouve quelques initiales qui procèdent encore du genre irlandais ou anglo-saxon. Ainsi les deux premières lettres du mot LIBER, qui commence l'Évangile de saint Matthieu, rendues en onciales, sont enchevêtrées et terminées par des entrelacs d'où sortent des têtes d'aigles et de dragons.

Le second des manuscrits où l'on reconnaît l'influence byzantine est un évangéliaire donné en 793 par Charlemagne à son gendre Angilbert, alors abbé de Saint-Riquier, et qui est passé de l'abbaye de ce nom dans la bibliothèque d'Abbeville. C'est un livre de cent quatre-vingt-dix-huit feuillets in-folio, écrit à deux colonnes en lettres d'or sur vélin pourpre. L'illustration du livre se compose de quatre grandes miniatures reproduisant les

(1) On trouvera dans *Les Arts somptuaires*, t. I des planches, la reproduction des deux premières miniatures, celle de saint Luc et celle de la première page de son Évangile où se trouve ce mot *quoniam*.

figures des évangélistes, de cinq grandes initiales historiées d'un très-beau style, et de délicieuses bordures de pages couvertes d'ornements et d'entrelacs d'un goût antique et ornées de petits médaillons qui renferment des figures en buste d'un dessin très-pur [1].

Le troisième des manuscrits que nous ayons à signaler appartient à la bibliothèque communale de Trèves; c'est encore un évangéliaire, où l'on voit les figures des quatre évangélistes. L'artiste qui les a peintes était plus habile que ceux qui ont illustré les deux premiers. Il a su imprimer de la noblesse aux traits des évangélistes et donner à tous les détails un caractère de grandeur et d'inspiration religieuse. Les ornements et les initiales, tout en témoignant d'un art fort avancé, empreint du style de l'antiquité, laissent encore voir parfois une influence de source irlandaise dans les formes de dragons et de serpents que l'on y rencontre.

L'art de la miniature se trouvait donc en voie de progrès dans l'empire des Francs au moment de la mort du grand monarque (814), qui avait su y faire revivre le culte des arts.

L'Italie fournissait à Charlemagne les artistes qui l'aidèrent dans l'œuvre de régénérer les arts, et cependant elle ne nous a laissé que peu de monuments de la calligraphie illustrée de son époque. Un manuscrit appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 3836 latin), qui renferme les décrétales des papes, depuis Sirice († 398) jusqu'à Anastase II († 498),

[1] Du Sommerard, *Les Arts au Moyen Age*, a donné, VIIIe série, pl. II, la reproduction de saint Matthieu, de la lettre initiale P et d'une bordure de page.

et dont l'écriture lombardique appartient au huitième siècle, vient démontrer que le style anglo-saxon avait pénétré jusqu'en Italie. On y trouve en effet des lettres formées en partie de poissons contournés qui sont coloriés en rouge, en jaune et en vert. Mais tout en adoptant ce genre d'ornementation, le calligraphe italien sait conserver à ses initiales une forme régulière, et ne se jette pas dans les enchevêtrements et les dimensions exagérées si fort en vogue chez les scribes du Nord et des Gaules. Ce manuscrit, au surplus, doit appartenir au nord de l'Italie, car on ne voit rien de semblable dans ceux qui proviennent des provinces du centre et du midi, où la renaissance de l'art s'était produite, avec le concours des artistes grecs, sous la vive impulsion donnée par Adrien I[er] et Léon III. Ces artistes, promoteurs de la renaissance, avaient religieusement conservé jusqu'alors les traditions de l'antiquité; les seules modifications que leur style eût à subir en Italie résulta de l'étude que les artistes italiens ne manquèrent pas de faire des œuvres de l'art chrétien appartenant au troisième et au quatrième siècle qui subsistaient encore à Rome et dans les grandes villes. A l'appui de nos appréciations, nous indiquerons les illustrations de trois évangéliaires. Le premier, conservé dans la bibliothèque Sainte-Geneviève de Paris (A L. n° 14), provient de l'ancienne abbaye de ce nom. Il contient deux cent neuf folios de vélin, format in-quarto (de 26 centimètres de hauteur sur 18 de largeur), et paraît avoir été écrit à la fin du huitième siècle. On y trouve quatre miniatures à pleine page, où l'on voit les figures des évangélistes assis. Saint Luc et saint Jean sont représentés sous des portiques à frontons

triangulaires, fermés par des rideaux et portés par des colonnes antiques. L'artiste qui les a peints n'était pas habile ; les physionomies sont dures, et les extrémités bien faibles ; mais il y a du mouvement dans les personnages, dont l'attitude est pleine de majesté. Les costumes et les accessoires sont empruntés à l'antiquité romaine. Les vêtements sont rendus par des couleurs claires à la manière antique, les carnations par un brun rouge rehaussé de blanc dans les lumières. Malgré l'imperfection de ces peintures, il ressort évidemment de leur style qu'elles ont été inspirées par les traditions de l'art romain.

Le second des évangéliaires appartient à la bibliothèque de l'Arsenal (T. L. 35 A). Il renferme quatre miniatures, traitées dans le même genre, qui reproduisent aussi les évangélistes assis et écrivant. Le dessin est tout romain ; les siéges, les pupitres, les boîtes aux manuscrits qui accompagnent les figures, sont empruntés à l'antiquité.

Le troisième manuscrit, qui doit dater du commencement du neuvième siècle, est d'une exécution bien supérieure. C'est un évangéliaire de format in-folio (de 28 centimètres de hauteur sur 19 de largeur), conservé à la Bibliothèque impériale (n° 265 lat.). Les canons de concordance des évangiles sont écrits entre des colonnes d'ordre corinthien, qui portent soit une arcade, soit un fronton triangulaire. Au point de la retombée des arcs sont des arbustes feuillus qui abritent des oiseaux ; on voit même au milieu des feuillages, au folio 4, deux petits hommes nus, armés d'une lance et dans l'attitude des combattants ; ces figurines, d'un dessin correct, ont des mouvements très-justes. La composition de ces

arcades est empreinte du style de l'antiquité romaine, mais l'influence byzantine se fait sentir dans leur décoration. Les grandes figures laissent encore à désirer. Un trait noir assez épais marque les contours et n'est pas recouvert par la gouache, qui présente assez d'empâtement, mais qui n'a aucune chaleur. La lettre initiale de chaque évangile, d'une très-grande dimension, est enrichie dans les pleins d'entrelacs sur un fond coloré et bordée d'or.

Si l'on doit juger du mérite des miniaturistes du temps de Charlemagne sur les rares monuments qui sont parvenus jusqu'à nous, on ne pourra leur en reconnaître que fort peu. L'invention est nulle chez eux, ils se bornent à reproduire les figures isolées du Christ ou des évangélistes, et n'apportent aucune variété dans la composition; ce sont toujours des figures assises représentées bénissant ou écrivant. Aucun d'eux n'ose aller jusqu'à composer une scène puisée dans les Évangiles, et l'on pourrait leur reprocher ce qu'on a imputé bien à tort aux artistes byzantins de ce temps, d'avoir constamment reproduit un type adopté. Quant à l'exécution, elle est aussi médiocre dans le dessin que dans le coloris.

## II.

*Sous les successeurs de Charlemagne, en France et en Italie, jusqu'à la mort de Charles le Chauve.*

Les efforts de Charlemagne ne furent pas néanmoins sans résultat, et malgré les dissensions intérieures qui agitèrent l'empire franc durant le règne de son fils Louis le Débonnaire, les œuvres des miniaturistes s'amé-

liorèrent d'une manière sensible sous l'influence byzantine, qui se fit sentir de plus en plus. A en juger par les monuments qui subsistent, la première moitié du règne de Charles le Chauve (840 † 877) doit être considérée comme l'époque la plus florissante de l'art de la miniature et le point culminant de la renaissance carolingienne. On a prétendu que l'art byzantin avait disparu de cette école française, mais que l'on y reconnaissait les types de l'art chrétien primitif. Il nous semble que le savant qui a émis cette opinion s'est trompé ou tout au moins a fait confusion. Il faut faire attention, en effet, que c'est principalement aux artistes byzantins du cinquième et du sixième siècle que l'on doit l'invention des beaux types de figures religieuses dont les mosaïques de Sainte-Sophie de Constantinople nous ont conservé de magnifiques spécimens [1], et que dans l'exécution technique ces artistes se sont inspirés, autant qu'ils l'ont pu, des œuvres de l'antiquité, en appliquant les moyens de l'art païen à la reproduction des sujets chrétiens. Les peintres grecs du huitième siècle, chassés de l'empire d'Orient par les persécutions des iconoclastes, ne faisaient autre chose que de reproduire dans leur pureté les anciens types chrétiens que leurs ancêtres avaient consacrés, et ce sont ceux-là qu'ils ont transmis à leurs élèves de l'Occident. Ce n'est donc pas par le motif que l'on rencontrera dans les peintures de la seconde époque de l'art carolingien quelques réminiscences de l'antiquité ou quelques types de l'art chrétien primitif, qu'on peut avancer que l'influence de l'art

(1) Voyez les NOTIONS GÉNÉRALES, t. I, p. 34 et suivantes, et nos planches CXVIII et CXIX.

byzantin tendait à s'éteindre, c'est plutôt la déduction contraire qu'il faudrait en tirer.

Cette influence est manifeste d'ailleurs dans l'ornementation qui accompagne les figures, et surtout dans l'application des couleurs; on y retrouve la manière vigoureuse de traiter la gouache qui distingue les peintres grecs du Bas-Empire, manière tout à fait inconnue aux artistes de l'Occident avant la renaissance carolingienne. Nous ne voulons pas dire pour cela que les artistes francs n'ont été que les copistes des Byzantins; leurs peintures ont, au contraire, un caractère qui leur est propre. S'ils sont inférieurs aux Byzantins du neuvième et du dixième siècle pour le dessin et la bonne ordonnance des compositions, ils les surpassent souvent dans l'invention par la hardiesse et l'originalité des pensées. Aucun œil exercé, en un mot, ne confondra leurs ouvrages avec ceux de leurs maîtres, malgré le vernis byzantin qu'ils ont conservé. Les monuments de la peinture que nous allons signaler à l'instant, semblent également repousser la répartition que l'on a voulu faire des peintures exécutées jusqu'à la mort de Charles le Chauve entre différentes écoles qui auraient existé dans l'empire franc : les écoles d'Aix-la-Chapelle et de Saint-Gall qui représenteraient l'art germain, celle de Saint-Martin de Tours, siége de l'art franc, celle de Reims, conservatrice de la tradition romaine. Ce n'est pas d'abord avec un aussi petit nombre de monuments qu'on pourrait arriver à constituer ainsi trois écoles; et puis, les peintures, bien examinées, ne se prêtent pas à cette classification. Ce qu'il faut reconnaitre, c'est que la renaissance de l'art provoquée par Charlemagne, et

dont les Grecs ou les Italiens, élèves des Grecs, ont été les instruments, a dû se développer d'abord à Aix-la-Chapelle et dans les provinces rhénanes, où ce prince avait ses résidences impériales, et se répandre de là dans les grandes villes comme Tours et Reims, et surtout dans les monastères de l'Empire, où cette branche de l'art était alors principalement cultivée. Il est certain, en effet, que toutes les peintures carolingiennes exécutées durant l'espace de temps dont nous nous occupons offrent le même caractère, qu'elles aient été faites à Saint-Martin de Tours ou à Saint-Martin de Metz, dans les provinces de la rive gauche du Rhin ou à Saint-Gall. Tout ce qu'on peut dire, c'est que les artistes ont été plus ou moins influencés par un reste de goût pour l'ornementation irlandaise et anglo-saxonne, qui régnait uniquement au septième et au huitième siècle, antérieurement à la renaissance carolingienne, ou par les monuments gallo-romains qu'ils avaient sous les yeux. Ces divers éléments ont pu se combiner avec le style byzantin, mais sans l'altérer d'une manière sensible, et l'on ne peut en méconnaître l'influence, jusqu'à la mort de Charles le Chauve (877), dans tous les pays que Charlemagne avait soumis à ses lois. Les peintures conservèrent jusqu'à cette époque le même caractère, sans aucune modification appréciable, malgré la division qui fut faite du grand empire après la mort de Louis le Débonnaire, pour former des États distincts.

Les principaux monuments qui subsistent de la calligraphie de ce temps fournissent la preuve de ce que nous avançons. Nous ne pouvons faire une description

étendue de tous les manuscrits; mais nous en dirons suffisamment pour qu'on puisse apprécier le mérite et le caractère des peintures dont ils sont enrichis.

Les manuscrits illustrés que nous allons passer en revue sont la Bible de Charles le Chauve, conservée au Louvre[1]; l'évangéliaire de l'empereur Lothaire appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris (nº 266 lat.); le sacramentaire de Drogon, au même établissement (nº 9428 lat.); deux évangéliaires appartenant aussi à la Bibliothèque impériale (nºs 9385 et 257 lat.); la Bible appartenant aux religieux bénédictins de Saint-Paul hors les murs de Rome; la Bible provenant de l'abbaye de Saint-Émeran de Ratisbonne, que possède la Bibliothèque royale de Munich (Cim. nº 55); et le livre de prières de Charles le Chauve, conservé au Musée des Souverains[2]. La Bible de Charles le Chauve est le plus ancien et le plus important de ces livres. Le volume est composé de quatre cent trente-trois feuillets de vélin (de 52 centimètres de hauteur sur 40 de largeur) écrits en lettres d'or. Huit pages sont entièrement remplies de sujets peints; on y trouve, en outre, de belles lettres ornées et de délicieux enjolivements. La dernière des miniatures, qui occupe une page tout entière, donne une date au livre. Elle a pour sujet la présentation que les chanoines du monastère de Saint-Martin de Tours en font à Charles le Chauve. Ces deux vers d'un petit poëme qui accompagne la miniature ne laissent aucun doute sur ce point :

Hæc etiam pictura recludit qualiter heros
Offert Vivianus cum grege hoc opus.

(1) Autrefois à la Bibliothèque impériale, nº 1 lat.
(2) Autrefois à la Bibliothèque impériale, nº 1152 lat.

« Cette peinture montre comment le célèbre guerrier » Vivien, accompagné de son troupeau, offre cet » ouvrage. » Ce Vivien était un grand seigneur revêtu de la dignité de comte, et qui, tout en exerçant la profession des armes, était abbé commendataire du célèbre monastère de Saint-Martin de Tours; il est fait mention de lui en cette qualité dans deux cartulaires des années 850 et 851, et dans plusieurs chartes de Charles le Chauve; il mourut en 853 [1]. D'autres vers font allusion aux bienfaits du roi Charles envers le monastère, et à la guerre que le roi soutenait contre les Bretons, ce qui reporte encore l'offrande de la Bible à l'année 850.

Charles est assis sur un trône à dossier, il est revêtu d'une tunique, et par-dessus d'une ample chlamyde qui enveloppe tout le corps. La couronne se compose d'un cercle fermé au-dessus de la tête par un arceau d'où s'élèvent deux feuillages en forme de panache; il est orné de chaque côté, auprès des oreilles, de deux demi-cercles qui s'y rattachent par un fleuron. Une couronne à peu près semblable ceint la tête de l'empereur Lothaire dans une miniature dont nous parlerons plus loin. Les monarques francs avaient sans doute voulu adopter cette singulière couronne; mais bientôt ils en revinrent au stemma des empereurs grecs, ainsi qu'on le voit dans deux autres portraits de Charles le Chauve, qu'on trouve dans les Bibles de Saint-Èmeran et de Saint-Paul. A droite du trône se tient le comte Vivien, qui indique de la main le livre que portent trois chanoines. A la gauche est un autre seigneur, puis de

[1] *Gallia christiana*; Lut. Par., 1656, t. III, p. 613.

chaque côté un écuyer du roi revêtu de la cataphracte antique et d'un casque singulier sans visière; l'un porte l'épée du roi dans son fourreau, l'autre la lance et le bouclier. Onze chanoines de Saint-Martin, tous revêtus de la chasuble et au-dessous du rochet qui tombe jusqu'à mi-jambes et couvre en partie la longue tunique talaire, sont rangés circulairement en face du trône. Celui qui occupe le centre, et qui sans doute est le prieur, adresse à Charles un discours en lui présentant le précieux livre. Une main bénissante, d'où s'échappent des rayons, se fait voir au-dessus de l'empereur, pour représenter l'Éternel qui le protége. Deux figures de femmes à mi-corps, qui tiennent des couronnes, occupent le haut du tableau. L'artiste a voulu sans doute personnifier en elles la France et l'Aquitaine. L'ordonnance de cette grande composition est remarquable; il y a beaucoup de mouvement dans les figures, dont chacune exprime très-bien la part qu'elle prend à l'action. Peu de peintures byzantines l'emportent sur celle-ci sous ce rapport; mais le dessin laisse beaucoup à désirer. Dans cet ouvrage plein d'actualité, où l'artiste avait à représenter les personnages qu'il avait sous les yeux avec leurs costumes occidentaux, il a dû tirer tout de son propre fonds, et l'influence byzantine ne se fait sentir que dans le coloris, qui est bien empâté et vigoureux (1).

Si l'on trouve dans le poëme qui accompagne cette grande page la date de son exécution, on n'a pas pour

(1) Cette miniature a été reproduite par MONTFAUCON, dans les *Monuments de la monarchie franç.*, t. I, p. 303; par ECKHART, *Comment. de rebus franc. orient.*, t. II, p. 410, et, en deux planches de chromolithographie, dans *Les Arts somptuaires*, avec une savante explication de M. LOUANDRE, texte, t. II, p. 38, t. I des planches.

cela celle des autres miniatures. Ce tableau de la présentation du livre au roi occupe le recto du dernier folio; il a été évidemment peint après coup, et lorsque le manuscrit était terminé peut-être depuis plusieurs années. Une œuvre de cette importance ne s'improvisait pas; il fallait beaucoup de temps à un scribe pour la mener à fin. Aussi les miniatures ne sont pas toutes de la même main, et les premières remontent sans doute aux dernières années du règne de Louis le Débonnaire († 840). Donnons de chacune d'elles une description succincte. Le verso du folio 3, en regard de l'épître de saint Jérôme qui sert de préface à sa traduction de la Bible, est divisé en trois parties et offre trois sujets : saint Jérôme partant de Rome pour aller recueillir en Orient des copies fidèles des saintes Écritures; le saint traducteur expliquant les Écritures à Eustochie et à Paule, deux dames romaines, la mère et la fille, dans la maison desquelles il demeurait [1], et saint Jérôme distribuant des exemplaires de la Bible. Ces trois sujets sont bien composés; le dessin est correct, et il y a du mouvement et de l'expression dans les figures. En regard du premier chapitre de la Genèse, au verso du folio 9, on voit trois miniatures qui en reproduisent les premières scènes : la création, le premier péché, l'expulsion du paradis et la culture de la terre par Adam et Ève. Ici l'artiste ayant à reproduire des nus, a montré toute son ignorance des formes du corps humain, et n'a fourni qu'un dessin détestable; mais il s'est montré plus habile que

(1) Cette miniature est reproduite dans *Les Arts somptuaires*, texte, t. II, p. 43; t. I des planches.

les Grecs, ses maîtres, par la hardiesse de sa composition. Une main sortant d'un nuage, un rayon qui descendait du ciel étaient les seuls emblèmes que ceux-ci eussent osé employer jusqu'alors pour signaler la présence de l'Éternel [1]. Le peintre français a représenté quatre fois Dieu sous la forme humaine dans les scènes tirées de la Genèse, et il cherche à exprimer la beauté immortelle du Créateur, en lui donnant l'aspect d'un jeune homme imberbe, qu'il a rendu aussi beau qu'il a pu. En regard du commencement de l'Exode, le verso du folio 24 est divisé en deux tableaux, où l'on voit Moïse recevant les tables de la loi sur le mont Sinaï, et Moïse rapportant ces tables au peuple et lui en donnant lecture. L'ensemble de ces compositions ne manque pas d'harmonie; mais l'artiste n'a pas su faire circuler l'air dans la foule du peuple, il a accumulé les têtes sans songer à l'espace que les corps devaient occuper.

En avant des psaumes de David, on trouve une grande miniature à pleine page renfermée dans un encadrement ovale. Le roi prophète en occupe le centre, tenant à la main une sorte de harpe; il n'a pour tout vêtement qu'une chlamyde qui le laisse à peu près nu. Sa tête est ceinte de cette couronne singulière [2] que porte Charles le Chauve dans le tableau de la présentation du livre. Auprès de David sont deux guerriers, Céréthi et Etpheléti; les quatre musiciens

(1) On en verra un exemple dans la planche LXXXI de notre Album.

(2) La figure de David et celle de l'un de ses musiciens sont reproduites dans *Le Moyen Age et la Renaissance*, t. II, MINIATURES DES MANUSCRITS.

du Temple, Asaph, Héman, Éthan et Idithun, sont représentés à peu près nus, et assis autour du prophète, qu'ils accompagnent de divers instruments. Dans les angles du cadre sont des figures de femmes en buste qui personnifient la Prudence, la Justice, la Force et la Tempérance. Toute cette composition est empreinte du style de l'antiquité et se ressent de l'influence des artistes grecs; les carnations sont d'une couleur rouge très-prononcée. Cette miniature offre beaucoup d'analogie avec quelques-unes de celles que l'on voit en tête du manuscrit grec de la Bibliothèque impériale de Paris, n° 139, et que nous considérons comme antérieures à la modification que subit le style byzantin primitif après le rétablissement du culte des images.

La miniature qu'on trouve ensuite dans le livre ne manque pas d'originalité. Les Grecs étaient dans l'usage de placer en tête de chaque Évangile la figure du saint évangéliste qui en est l'auteur, l'artiste franc a réuni tous les évangélistes dans une grande composition à pleine page qui précède le Nouveau Testament. Le Christ est assis au centre, dans une auréole que renferme un losange; il tient de la main droite une boule d'or, et de la gauche un livre. Aux angles sont des médaillons qui contiennent les figures en buste d'Isaïe, d'Ézéchiel, de Daniel et de saint Jérôme. Dans les angles du tableau, au-dessus et au-dessous du losange, sont placés les évangélistes, représentés assis et écrivant. Si la composition est originale dans son ensemble, le style des figures dénote un élève des Byzantins.

Les deux dernières peintures sont d'une moins bonne main. Le verso du folio qui précède les épîtres de saint Paul offre trois compositions reproduisant des faits de la vie du saint apôtre [1], et en regard de l'Apocalypse on trouve une peinture, à pleine page aussi, où l'on voit deux sujets : dans le haut un lion et un agneau qui se dirigent vers un autel sur lequel est placé le livre des Évangiles, les symboles des évangélistes occupant les angles; dans le bas, saint Jean est représenté tenant dans ses mains une écharpe blanche dont il est entouré.

Dans toutes ces miniatures, les couleurs sont assez bien empâtées et ont de l'éclat; on trouve dans la plupart des vêtements des rehauts d'or pour rendre les lumières. Cette méthode vicieuse n'était pas usitée par les artistes byzantins du neuvième et du dixième siècle, et est propre à certains miniaturistes francs de la seconde époque carolingienne qui cherchaient l'originalité.

Il nous reste à parler de l'ornementation proprement dite du manuscrit, qui est splendide et du caractère le plus élevé. Les peintres de l'école carolingienne, abandonnant les lettres onciales de forme bizarre appartenant à l'écriture anglo-saxonne, en revinrent pour les têtes de chapitres aux belles capitales romaines, ou tout au moins aux majuscules onciales régulières. Ils les décorèrent à la base et au sommet d'entrelacs compliqués; dans les vides, de sujets, et dans les pleins, de cordelières, de figures et d'ornements très-divers et toujours élégants. L'or et les couleurs les plus brillantes entrent dans la

(1) L'une de ces miniatures est reproduite dans *Les Arts somptuaires*, t. I des planches.

composition de ces ornements; les lettres sont souvent d'une très-grande dimension. Ils ne craignirent pas de composer des rébus monogrammatiques par l'assemblage de plusieurs lettres conjointes et entrelacées de manière à ne former qu'un seul caractère, dont les éléments représentent soit une portion, soit la totalité des lettres d'un ou de plusieurs mots; mais ils surent apporter le meilleur goût dans ces enchevêtrements singuliers [1]. La Bible de Charles le Chauve offre de très-beaux spécimens de grandes lettres capitales, comme aussi des bordures de pages et autres ornements dont on s'était plu à orner les livres. Nous citerons quelques exemples pour mieux faire comprendre ce genre d'ornementation. Le titre de l'épître de saint Jérôme, folio 4, est écrit en grandes capitales romaines sur un fond pourpre et encadré dans une bordure qui est un parfait modèle d'arabesque. L'F initial du mot Frater, qui commence le titre, a plus de trente-cinq centimètres de hauteur. Au centre de la haste est une main étendue, symbole de la Divinité, et aux quatre extrémités les symboles des évangélistes; des feuillages d'or et d'un bon goût remplissent le surplus des massifs de la lettre et en terminent les membres. La page est enrichie d'une bordure composée de feuillages d'or se détachant sur une bande rouge, qui est décorée d'entrelacs aux angles. Au recto du folio 7, la lettre initiale D présente une ornementation du plus beau style antique. Le Soleil, vêtu en empereur romain et monté sur un bige, occupe

[1] M. Édouard Fleury, *Les Manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon*, a donné dans ses planches III *ter*, V et VII de beaux exemples de lettres ornées appartenant à des manuscrits du neuvième siècle.

le vide de la lettre avec Diane ou la Lune, qui est traînée dans un char attelé de bœufs et accosté des Poissons; les autres signes du zodiaque sont répartis sur la haste et la courbure. Il y a encore beaucoup d'autres lettres capitales, exécutées dans le même goût de pureté classique. Les canons d'Eusèbe sont écrits sous des arcades, à la manière byzantine. Dans les angles des pages sont de jolies figures de génies qui tiennent des cercles, dans lesquels sont des paons et dans le haut, des petits animaux en camaïeu d'or. Toute cette ornementation est empruntée à des modèles byzantins. Nous nous sommes étendus un peu longuement dans la description des peintures de ce précieux livre, parce qu'elles sont l'expression la plus complète et la plus originale de la peinture à l'époque de la renaissance carolingienne.

L'évangéliaire de l'empereur Lothaire (840 † 855) est un manuscrit sur parchemin de format petit in-folio (de 32 centimètres de hauteur sur 25 de largeur); il renferme les quatre Évangiles. Au verso du folio premier, une miniature à pleine page reproduit Lothaire assis sur son trône, ayant derrière lui deux officiers qui tiennent, l'un l'épée, l'autre la lance et le bouclier de l'empereur [1]. Il porte le même costume que Charles le Chauve dans la miniature du manuscrit de Saint-Martin de Tours, et sa couronne est à peu près la même. Au verso du folio 2, le Christ est assis sur le monde au centre d'une gloire, en dehors de laquelle sont les symboles des évangélistes exécutés en camaïeu rouge comme dans la Bible de

[1] Cette miniature est reproduite dans *Les Arts somptuaires*, tome I^er^ des planches, et expliquée par M. Louandre dans le texte, t. II, p. 32.

Saint-Martin de Tours; le Sauveur tient de la main droite une boule d'or et de la gauche un livre. Le dessin, qui offre de la finesse, est correct dans les deux tableaux; les extrémités sont même assez bien rendues [1]. En tête de chaque Évangile est la figure de l'évangéliste qui en est l'auteur. L'artiste franc n'a pas voulu s'en tenir aux poses calmes que les Grecs donnaient ordinairement aux saints évangélistes, et a tenu à se montrer original; ainsi, par exemple, il représente saint Matthieu assis, mais élevant la tête vers le ciel comme pour y chercher ses inspirations et écouter l'ange qui en descend; l'intention était bonne, mais la pose était difficile à bien rendre, et l'artiste a échoué. Sauf la contorsion du cou, le dessin est assez correct; dans cette figure et dans celle des autres évangélistes, le jet des draperies est bon. L'ornementation du livre a beaucoup d'analogie avec celle de la Bible de Charles le Chauve, et se ressent d'une influence byzantine très-prononcée. Ainsi, les canons d'Eusèbe sont écrits sous une suite d'arcatures de style grec, au-dessus desquelles l'artiste a peint, à l'imitation des artistes byzantins, de jolis oiseaux de l'Orient aux couleurs éclatantes, des animaux et de petits sujets, comme un centaure tirant de l'arc sur des bêtes féroces. Les lettres géantes particulières aux artistes de l'Occident sont richement rehaussées d'or et de couleurs éclatantes. On trouve dans le coloris une gouache bien empâtée et une grande variété de couleurs. Le rouge domine dans les carnations comme dans la plupart des peintures de la Bible

(1) Les figures ont été reproduites dans *Les Arts somptuaires*, t. Ier des planches.

de Charles le Chauve; les lumières sont rendues par des rehauts de blanc.

La similitude de style qui existe entre les peintures et l'ornementation dans la Bible et dans l'évangéliaire, jointe à l'invocation à saint Martin qu'on trouve dans un petit poëme qui accompagne la figure de l'empereur, a fait penser à un savant qui a publié deux des miniatures de l'évangéliaire, que ce livre avait été écrit et peint, de même que la Bible, dans le monastère de Saint-Martin de Tours; mais c'est là une erreur qu'il est facile de rectifier en lisant ce poëme en entier, et en faisant attention à quelques faits historiques qui repoussent cette supposition.

Il est constant d'abord, d'après ce vers :

> Induperator habetur rex augustus in orbe [1],

que le livre n'a été exécuté qu'alors que Lothaire était reconnu par tous comme seul empereur, c'est-à-dire après la mort de Louis le Pieux (840), et très-probablement même après le traité de Verdun (843). Le poëme continue ainsi : « Le pieux empereur, conduit » par son amour pour le Christ et par sa vénération » pour le saint évêque Martin, et voulant qu'un ma- » gnifique joyau advînt à l'Église, a ordonné que ce » livre fût écrit en beaux caractères par les membres » de la communauté, et qu'il fût orné d'or et de pein- » tures religieuses, pour qu'il soit connu de tous com- » bien ce lieu est en honneur; c'est pourquoi Sigilaus, » obéissant avec zèle aux ordres du roi, a ordonné

[1] « Il est reconnu pour empereur, roi et auguste, dans le monde » entier. »

» d'écrire entièrement ici cet évangéliaire. César a voulu » être frère de la communauté susdite, afin d'obtenir » par cet acte d'humilité la récompense céleste. »

S'agit-il là du monastère de Saint-Martin de Tours? Non sans doute, car il faut faire attention que jamais la Touraine, dans aucun des partages qui ont été faits par le traité de Verdun, n'a été comprise dans le lot attribué à Lothaire [1], et que jamais dans le courant de sa vie il n'a eu l'occasion de se rendre dans la ville de Tours. Comment se serait-il fait admettre parmi les moines d'un monastère qui ne dépendait pas de ses États? Mais il existait à Metz, l'une des principales villes des États de Lothaire, un monastère fondé par le roi d'Austrasie Sigebert, également sous l'invocation de saint Martin. Il y a mieux, on lit dans le poëme que Sigilaus, pour se conformer aux intentions du roi, avait prescrit l'exécution du livre dans le monastère. Qui pouvait donner des ordres dans un monastère, si ce n'est l'abbé? Or aucun abbé de ce nom n'est inscrit parmi ceux qui ont gouverné au neuvième siècle le monastère de Saint-Martin de Tours; Sigilaus, au contraire, est reconnu comme ayant été, au temps de Lothaire, abbé de Saint-Martin de Metz [2]. On ne saurait donc conserver aucun doute sur le lieu où l'évangéliaire a été exécuté. Si les peintures et l'ornementation de l'évangéliaire de Saint-Martin de Metz ont tellement d'analogie avec celles de la Bible de Saint-Martin de Tours qu'on puisse croire qu'elles ont été faites dans le même atelier, bien qu'il soit établi qu'elles proviennent de provinces fort

(1) M. Duruy, *Géographie historique*, p. 142.

(2) *Gallia christiana*, Parisiis, 1785, t. XIII, col. 826.

éloignées l'une de l'autre qui ne dépendaient pas du même souverain; il faudra reconnaître que la renaissance carolingienne, sortant d'une source unique, s'est répandue sous la même influence dans toutes les provinces dont Charlemagne avait composé son vaste empire.

Les peintures des autres manuscrits de l'époque dont nous nous occupons présentent à peu près le même caractère; les différences qu'on aurait à y signaler sont peu importantes, et n'effacent jamais entièrement la trace des maîtres qui furent les instruments de cette renaissance.

Le sacramentaire exécuté pour Drogon, fils naturel de Charlemagne, évêque de Metz († 855), est écrit sur parchemin de format in-4° (de 26 centimètres et demi de hauteur sur 21 de largeur). On y trouve un grand nombre d'initiales romaines exécutées en couleur avec des feuillages et des fleurons d'or; elles servent de cadres à des miniatures où sont reproduites les diverses cérémonies de la liturgie en petites figures de deux à quatre centimètres d'un dessin correct. Les différents sujets sont bien composés, et les personnages ont des mouvements fort justes. L'artiste ayant à reproduire des scènes et une architecture qu'il avait sous les yeux, a été livré à sa propre direction; il a moins subi l'influence de l'école byzantine que s'il n'avait eu à peindre que des sujets ordinairement traités par les Grecs. La gouache est épaisse, mais il n'emploie que le violet, le vert, le brun rouge et la couleur de chair mate. Les ombres sont indiquées avec le ton général plus foncé. Il emploie rarement le blanc en rehaut dans les lumières.

Bien qu'il ne sût pas très-bien manier les couleurs, on reconnaît dans son coloris un élève des Byzantins.

L'évangéliaire de la Bibliothèque impériale de Paris, n° 9385, est un manuscrit sur parchemin (de 30 centimètres de hauteur sur 25 de largeur) qui a dû être exécuté dans le monastère de Saint-Martin de Metz. L'analogie évidente qui existe entre les peintures de ce manuscrit et celles de l'évangéliaire de Lothaire nous le fait supposer. On y trouve, comme dans ce dernier livre, la figure du Christ dans une gloire, et celles des évangélistes. Si le même peintre a exécuté les deux livres, on doit reconnaître qu'il s'est montré meilleur coloriste dans les peintures de celui dont nous nous occupons. Au lieu d'user d'un rouge brique dans les ombres des carnations, il se sert d'un brun léger, qui se fond parfaitement avec le blanc qu'il emploie dans les lumières. Les arcades, au-dessous desquelles on lit les canons de concordance, sont traitées dans le style byzantin, et accompagnées de petits sujets dans le goût de l'antiquité. Les grandes initiales sont resplendissantes de couleurs et de feuillages d'or. L'N initiale de la lettre de saint Jérôme au pape Damase n'a pas moins de quatorze centimètres de largeur.

Le peintre de l'évangéliaire n° 257 (de 30 centimètres de hauteur sur 12 de largeur) ne s'est pas jeté dans les innovations; il se montre, dans le dessin comme dans le coloris, un élève soumis de l'école byzantine. Dans la scène de la Crucifixion, il représente le Sauveur en croix sous la figure d'un beau jeune homme, dont la sérénité n'est nullement altérée par le coup de lance que lui porte le soldat Longin; cet homme et celui qui

présente l'éponge portent les costumes qu'on rencontre si souvent dans les miniatures byzantines. La prétention de l'artiste à faire ressortir toutes les formes anatomiques du corps du Christ, qui n'a qu'une simple pièce d'étoffe autour des reins, est encore la conséquence de ses études des modèles grecs [1]. Il se garde bien d'exprimer les lumières dans les vêtements par des rehauts d'or, et se sert de couleurs bien empâtées et de rehauts de blanc à la façon des miniaturistes byzantins. Mais dans l'ornementation, où il n'y avait nul danger à innover, il allie aux riches compositions de l'école carolingienne quelques réminiscences de l'ornementation fantastique anglo-saxonne.

Les peintures qui enrichissent un canon de la messe provenant de l'église de Metz (Ms. Bibl. impériale, n° 1141) présentent à peu près les mêmes qualités [2].

La Bible appartenant au monastère des Bénédictins de Saint-Paul hors les murs de Rome, est un magnifique livre écrit sur trois cent trente-neuf feuillets de vélin de format in-folio (de 45 centimètres de hauteur sur 36 de largeur). Vingt et une pages sont enrichies de miniatures, et souvent divisées en plusieurs tableaux. Au frontispice est un portrait qu'on avait regardé longtemps comme celui de Charlemagne; mais Mabillon a établi qu'il fallait y voir Charles le Chauve, et, en effet, en rapprochant ce portrait de celui de ce prince qui est reproduit avec son nom dans la Bible de Saint-Martin

(1) Cette miniature a été reproduite dans *Les Arts somptuaires*, t. I^er^ des planches, ainsi que la figure de saint Jean du même manuscrit.

(2) Trois miniatures de ce manuscrit ont été données dans *Les Arts somptuaires*, t. I^er^ des planches.

de Tours, on y reconnaît la même personne. L'auteur des peintures s'est fait connaître par ces vers :

> Ingobertus eram referens et scriba fidelis,
> Grafidos Ausonios æquans superansque tenore
> Mentis.

« C'est moi Ingobert, écrivain fidèle, qui ai transcrit » ce livre, en égalant les peintres de l'Italie et en les » surpassant même par l'activité de mon imagination. »

On ne comprend pas qu'en présence de ces vers, dont il a fait graver le premier, d'Agincourt ait pu dire qu'il fallait attribuer les peintures de ce livre à l'Italie, et que les artistes ultramontains auraient été incapables de les exécuter [1].

Le livre a dû être peint évidemment dans les États de Charles le Chauve, et nous sommes porté à croire qu'il est sorti du monastère de Saint-Martin de Tours. On trouve en effet les mêmes sujets traités de la même façon et disposés dans le même ordre dans la Bible de Saint-Paul et dans celle de Saint-Martin de Tours, qui est au Louvre. Ainsi, les trois premières miniatures de la Bible de Saint-Paul ont pour sujet, comme dans la Bible du Louvre, les mêmes faits tirés de la vie de saint Jérôme. Puis on trouve dans les deux livres, en avant de la Genèse, sur la même page, trois miniatures reproduisant la création, le premier péché et l'expulsion du paradis; en tête des psaumes, David entre deux guerriers et entouré de musiciens. La miniature qui précède les Évangiles a reçu également dans la Bible de Saint-Paul

(1) *Histoire de l'Art*, t. II, p. 62. D'Agincourt a donné de détestables gravures de toutes les miniatures du livre dans les planches XL à XLV, PEINTURE, t. V.

les mêmes dispositions que dans la Bible du Louvre, et ces dispositions sont assez singulières pour qu'on puisse penser qu'Ingobert a dû suivre un modèle adopté dans son monastère. Son coloris a également beaucoup de rapport avec celui des peintures de la Bible de Saint-Martin; il se sert, comme le peintre de cette Bible, de hachures d'or dans les lumières des vêtements des saints et des rois [1].

Néanmoins, Ingobert n'est pas un copiste, tant s'en faut, et il se montre très-original dans l'invention des sujets très-nombreux dont il a enrichi la Bible de Saint-Paul; mais, en y multipliant les figures à l'excès, il apporte souvent de la confusion dans ses compositions. Les attitudes sont en général assez naturelles et assez variées, et les têtes ne manquent pas d'expression; mais le dessin laisse souvent à désirer, et est inférieur à celui des peintures de la Bible de Saint-Martin de Tours; les figures nues sont détestables. Il est évident que la Bible de Saint-Paul est postérieure à celle du Louvre d'environ trente années. L'existence de cette Bible française à Rome ne se rattache-t-elle pas au voyage qu'y fit Charles le Chauve en 875, pour se faire sacrer empereur par le pape Jean VIII, à qui il aurait fait cadeau de ce beau livre? Le costume qui lui est donné par le peintre prête à cette supposition. Les vieux chroniqueurs nous apprennent en effet que, dans les dernières années de son règne, Charles, dédaignant les anciennes coutumes des rois francs, n'avait plus d'estime que pour les vanités grecques, et qu'il prit le costume des empereurs

(1) Voyez plus haut, p. 102, la description de la Bible de Saint-Martin de Tours.

d'Orient : la longue tunique, la chlamyde descendant jusqu'aux pieds, et un voile de soie sur la tête avec le diadème [1]. Tel est, en effet, le costume que le peintre Ingobert a donné à Charles le Chauve dans la peinture de la Bible de Saint-Paul. Le roi est assis sur un trône surmonté, comme celui des empereurs grecs, d'un ciborium porté par des colonnes qu'on ne voit pas dans la miniature de la Bible de Saint-Martin; il est vêtu d'une tunique de soie brochée d'or serrée aux poignets par un bracelet de pierres fines et d'une longue chlamyde bordée de pierreries; le voile dont parle le chroniqueur est rejeté sur les épaules; la tête est ornée, non plus de la singulière couronne carolingienne que nous avons signalée dans les portraits plus anciens de Charles et de Lothaire, mais du stemma des empereurs byzantins [2]. Ce qui justifie encore de l'âge plus récent de la Bible de Saint-Paul, c'est le commencement de décadence qui se fait voir dans les peintures. Le peintre Ingobert commence à dédaigner les modèles empruntés à l'antiquité que les restaurateurs de l'art en Occident avaient importés de la Grèce et de l'Italie; c'est ainsi que dans la miniature qui précède les psaumes, David et ses compagnons, au lieu d'être représentés à peu près nus et drapés à l'antique, sont complétement vêtus des costumes du temps. Quant à l'ornementation proprement dite, elle est toujours splendide. D'innombrables ornements de formes variées enrichissent les feuillets du livre, et les lettres initiales sont d'une dimen-

(1) *Annalium Fuldensium pars tertia,* ad ann. 876; apud Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. Ier, p. 389.

(2) D'Agincourt, Peinture, pl. XL, t. V.

sion et d'une richesse qui ne furent jamais surpassées.

L'evangéliaire qui provient de l'abbaye de Saint-Emeran de Ratisbonne, et que conserve la bibliothèque de Munich, est passé de l'abbaye de Saint-Denis en France, où il avait été exécuté, dans les mains de l'empereur Arnould, petit-fils de Charlemagne, qui en fit présent à l'abbaye de Saint-Émeran. On y trouve six miniatures de la même époque que la transcription du manuscrit. La premiere reproduit Charles le Chauve assis sur un trône byzantin, décoré de pierreries et placé au-dessous d'un riche ciborium; il porte le même costume que dans la miniature de la Bible de Saint-Paul; les deux figures ont beaucoup de ressemblance. La seconde représente le Christ dans sa gloire, entre quatre prophètes et les quatre évangelistes, comme dans les manuscrits de Saint-Martin de Tours et de Saint-Paul. Les autres miniatures reproduisent les figures des évangélistes. Une piece de vers qui termine le livre fixe la date de sa confection à l'annee 870, et fait connaître les noms des calligraphes Liuthard et Beringar qui l'ont exécuté. Les deux artistes n'ont pas eu, comme on le voit par les sujets qu'ils ont traites, a faire de grands efforts d'imagination. Sauf la figure du roi qui est belle, les autres presentent de la lourdeur dans le dessin [1]. L'ornementation offre, comme toujours, de la richesse, et le coloris ne manque pas d'eclat.

Le dernier des manuscrits illustres que nous avons cites est le livre de prières de Charles le Chauve, que possede le Musee du Louvre. Ce volume, de cent

[1] Eckhart, *Comment. de rebus Franc. orient.*, a donné la gravure de la miniature où Charles le Chauve est representé, p. 564.

soixante-douze feuillets de vélin (de 24 centimètres de hauteur sur 19 de largeur), est écrit en lettres d'or. Il renferme trois miniatures. La planche LXXXIX de notre Album offre la reproduction des deux premières; la troisième représente saint Jérôme [1]. On y trouve encore un assez grand nombre de lettres ornées, formées la plupart d'entrelacs; elles sont d'un bon style et d'une grande richesse de coloris. Un vers latin qui termine le livre [2] donne le nom du calligraphe, Lithuard. Malgré une légère différence dans l'orthographe du nom, ce Lithuard n'est-il pas le même que le Liuthard, l'un des auteurs de l'évangéliaire de Saint-Émeran? C'est probable. La mention de la reine Hermentrude, première femme de Charles le Chauve, a fait supposer que le livre avait été écrit avant la mort de cette princesse, arrivée le 6 octobre 869; cependant, le roi paraît beaucoup plus âgé dans le portrait qu'on y voit que dans celui qui se trouve dans l'évangéliaire de Saint-Émeran terminé en 870; mais, il faut faire attention que la miniature paraît avoir souffert, et qu'elle a pu être restaurée maladroitement.

Charles le Chauve était né avec un goût très-prononcé pour les lettres et pour les arts, et lorsque les établissements de son illustre aïeul commençaient à s'écrouler, son palais était resté l'asile des études littéraires et artistiques. Les beaux manuscrits qu'il fit écrire et peindre, et qui sont, en assez grand nombre heureusement, parvenus jusqu'à nous, attestent les efforts

(1) Elle est reproduite en couleur dans *Les Arts somptuaires*, t. Ier des planches.

(2) Voyez le texte explicatif de notre planche LXXXIX.

qu'il fit pour entretenir dans ses États le culte des arts. Mais les invasions réitérées des Normands, les querelles intestines des grands seigneurs et les guerres que Charles eut a soutenir pour arracher à ses neveux la couronne impériale et l'Italie, avaient rempli de troubles et de calamités les provinces de l'ancien empire carolingien durant les dix dernières années de son règne; aussi la décadence de l'art avait-elle commencé à se faire sentir de son vivant. Sa mort, qui laissa tout dans la confusion, termina l'ère de la renaissance carolingienne, qui n'avait pas duré plus de cent années.

### III.

*Depuis la mort de Charles le Chauve (877), jusqu'à l'avénement de l'empereur Othon II (973).*

Les cent années qui s'écoulèrent à partir de la mort de Charles le Chauve ont toujours été considérées avec raison comme l'époque la plus désastreuse pour les lettres et pour les arts. Depuis ce moment, les invasions normandes et hongroises et les guerres intestines déchirèrent les malheureuses provinces de l'ancien empire franc, et ce ne fut plus partout que trouble et confusion. Au milieu de ces calamités, les traditions carolingiennes s'effacèrent chaque jour davantage, et l'art de la peinture, qui n'avait jamais jeté un bien vif éclat, arriva bientôt au plus complet avilissement.

Les monuments de cette époque sont assez rares; on peut cependant y suivre la marche de plus en plus rapide de la décadence. Dans les dernières années du neuvième siècle, l'école rhénane conserve encore quelques faibles traditions de l'époque précédente : elle n'a

pas abandonné la gouache, mais le dessin des figures est devenu bien mauvais.

Nous citerons comme exemple : les peintures d'un missel provenant du Dôme de Worms, qui est conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal (T. L, 192), et un manuscrit de la Bibliothèque de Vienne, lequel contient une traduction des Évangiles en vers allemands, par Otfried, moine du monastère de Wissembourg en Alsace; elle est dédiée par l'auteur à Luitbert, archevêque de Mayence (889). On voit, au commencement du livre, la scène de la Crucifixion rendue par un dessin grossier. Le Christ est représenté jeune et sans barbe; la tête est assez régulière, mais le visage est empreint de laideur; le corps est d'un embonpoint ridicule; les jambes et les bras sont d'une grande incorrection; cependant, le soleil et la lune sont encore représentés, dans des médaillons au-dessus des bras de la croix, sous la figure de personnages de style antique [1].

Cependant l''ornementation des manuscrits jouissait encore à la même époque d'une grande faveur dans le couvent de Saint-Gall. Salomon, abbé de ce célèbre monastère (890†920), excellait dans la composition et la peinture des lettres ornées. On conserve un évangéliaire, écrit par Sintram, habile écrivain, moine de Saint-Gall, que l'abbé Salomon avait enrichi de belles capitales. Tutilo, moine de la même abbaye, en avait sculpté la couverture. Tutilo était peintre aussi, et l'on ne peut douter qu'avec le goût du temps il ne se soit livré à l'ornementation des manuscrits [2].

(1) Lambecius, *Comment. de Bibl. Cæsar. Vindobon.;* lib. II, cap. V, t. II, p. 417, a fourni la gravure de cette miniature.

(2) Ekkehardus, *Casuum S. Galli continuatio,* ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.,* t. II, p. 88 et 92.

En France, la dégradation de la miniature est plus grande encore qu'en Allemagne. Les contours des figures sont rendus par un trait noir, et l'intérieur est rempli par une gouache terne, sur laquelle les traits de détails sont tracés sans intelligence. On peut signaler, en ce genre de travail, un évangéliaire que conserve la bibliothèque de l'Arsenal (T. L, 33 c.); il renferme onze miniatures. L'artiste qui les a peintes était encore sous l'influence de l'école byzantine; l'une des miniatures, qui reproduit l'Ascension du Christ, a dû être copiée sur un modèle grec. Néanmoins, toutes les peintures se ressentent fort de la décadence. Nous citerons encore un évangéliaire appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris (fonds Sorbonne, n° 1300), où les figures des évangélistes sont représentées dans des peintures à pleine page, qui témoignent d'une décadence encore plus complète du dessin. Les visages, dont les yeux sont très-grands, ont perdu toute expression; le coloris est terne et grossier; dans les vêtements, des raies d'un ton foncé, jetées au hasard, tiennent lieu d'ombres; toute influence byzantine a disparu de ces peintures. Les lettres initiales, coloriées avec des tons sales, sont traitées dans le style anglo-saxon.

C'est ce genre barbare qui allait dominer en maître durant toute cette période de décadence. La manière vigoureuse de peindre la gouache que les artistes francs avaient reçue des Grecs disparaît en effet complétement dès les dernières années du neuvième siècle. Les calligraphes ne savent plus graduer les teintes. Les traits des figures et des sujets sont tracés à la plume, sans aucune correction; les mouvements sont maladroits, les extré-

mités lourdes, et les têtes sans expression ont les yeux démesurément ouverts. Des couleurs d'aquarelle sont appliquées par teintes plates sans aucun modelé entre les traits, qui restent toujours apparents. Les carnations cessent d'être coloriées ; quelquefois cependant l'artiste applique une tache rose sur les joues de ses personnages. Toute trace de perspective et de sentiment des proportions disparaît entièrement. Nous emprunterons notre premier exemple à un pontifical exécuté en Angleterre, où cette froide ornementation à la plume avait pris naissance. Ce livre (de 31 centimètres de hauteur sur 21 de largeur), qui appartient à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 943 lat.), renferme une lettre du pape Jean adressée à l'évêque anglais pour lequel le livre a été exécuté. Comme elle est datée de la douzième année du pontificat de ce pape, elle ne peut s'appliquer qu'à Jean X (914 † 928), seul des papes du nom de Jean au neuvième et au dixième siècle qui ait régné douze années. On a donc dans ce manuscrit un spécimen de l'art anglo-saxon au commencement du dixième siècle. On y trouve quatre dessins à pleine page : une représentation de la Crucifixion, et trois fois la figure du Sauveur debout et tenant une hampe que surmonte une croix ; l'une des figures porte une couronne royale ; toutes ont la tête accompagnée du nimbe crucifère qui n'appartient qu'au Christ. Ces sujets sont exécutés à la plume avec une grande finesse ; les figures vêtues ne manquent pas absolument de correction, mais celle de Jésus en croix, qui n'a qu'un linge autour des reins, est fort incorrecte ; les membres sont longs et maigres dans toutes, et les différentes parties du visage sont à peine

indiquées. Ces dessins peuvent cependant passer pour des œuvres d'art auprès de ce qui se fit en France dans le même genre pendant toute la durée du dixième siècle.

Quatre manuscrits que possède la Bibliothèque impériale de Paris sont des témoignages de la décadence de plus en plus complète de l'art à cette époque : un évangéliaire (n° 269 lat.), une Bible grand in-folio dite Bible de Noailles (n° 6 lat.), une autre Bible, du même format, provenant de l'abbaye de Saint-Martial de Limoges (n° 5 lat.), et les Commentaires d'Haymon sur Ézéchiel (n° 12302 lat.). L'évangéliaire renferme les figures des évangélistes et celle du Christ, dans laquelle l'artiste a conservé quelques souvenirs des anciennes traditions. Le Sauveur est représenté assis, tenant de la main droite une boule d'or, comme dans la Bible de Saint-Martin de Tours et dans l'évangéliaire de Lothaire. Le dessin des figures, d'une grande incorrection, est exécuté à la plume ; des couleurs d'aquarelle, en teintes plates, sans aucun modelé, sont appliquées sur les vêtements ; les carnations restent incolores. La Bible de Noailles renferme de nombreux sujets disposés dans le texte avec des figures de petite proportion ; quelques-uns des dessins sont lavés au bistre sans aucune nuance, d'autres sont enluminés de teintes plates en couleur d'aquarelle. Les compositions sont souvent ridicules ; on y voit par exemple les quatre fleuves du paradis sous la forme de quadrupèdes bizarres qui vomissent de l'eau [1]. L'artiste avait une certaine facilité d'exécution, mais les

[1] *Le Moyen Age et la Renaissance*, MINIATURES DES MANUSCRITS, t. II, a fourni une planche qui contient plusieurs dessins de cette Bible.

dessins témoignent d'un défaut absolu d'étude, et sont pour la plupart d'une grande incorrection. Dans la Bible de Saint-Martial de Limoges, le calligraphe s'est livré à tous les écarts d'une imagination déréglée. On y voit des pilastres dont les bases et les chapiteaux sont formés d'animaux souvent accouplés d'une façon bizarre; les fûts sont enrichis de feuillages colorés, de quadrupèdes et d'oiseaux de formes singulières. Les lettres initiales, formées par des accouplements zoographiques des plus étranges et teintées de couleurs d'aquarelle, abondent dans ce manuscrit, comme, par exemple, un F, ayant pour haste un paon dressé sur ses jambes, et pour barres transversales deux renards dont un saisit le paon au cou et l'autre au ventre; un O, composé de deux paons contournés qui boivent dans une coupe; un P, dont la courbure reproduit un animal couché sur le dos, qui saisit une de ses pattes dans sa gueule. On peut juger par ces compositions que si l'art faisait défaut, l'imagination ne manquait pas aux calligraphes de ces temps malheureux. Les Commentaires d'Haymon, évêque d'Halberstadt, sur Ézéchiel, nous conduisent pour la France à la fin du dixième siècle. Les dessins enluminés dont ce livre est illustré ont été exécutés par Heldric, que saint Maiole, abbé de Cluny, avait placé à la tête de l'abbaye de Saint-Martin d'Auxerre, en 989. Heldric y remplit pendant vingt et un ans les fonctions d'abbé, et mourut en 1010. Il s'est représenté lui-même, dans l'une des vignettes, prosterné sur son prie-Dieu, et offrant son livre à saint Germain, qui lui donne sa bénédiction. Le moine artiste a osé aborder des sujets difficiles, tels que l'attaque d'une forteresse et l'adora-

tion des idoles par une foule de personnages; mais il n'a réussi qu'à constater la dégradation complète de l'art. Les compositions sont ridicules, les corps sont fluets et les mouvements d'une incorrection révoltante; dans les têtes, l'œil occupe la moitié du visage. Les couleurs d'aquarelle sont appliquées en teintes plates sans aucun modelé, et les carnations des visages n'ont d'autre coloration qu'un point de vermillon posé au hasard, et qu'on peut prendre pour une tache [1].

L'Italie fut aussi malheureuse que la France au dixième siècle; le culte des arts y fut également abandonné, et nous ne trouvons à mentionner aucun manuscrit de cette époque.

## § III.

### DEPUIS LE RÈGNE D'OTHON II (973) JUSQU'À LA FIN DU XIIe SIÈCLE.

### I.

*En Allemagne et dans les Pays-Bas.*

L'Allemagne (et nous devons y comprendre tout ce que Louis le Germanique avait reçu en partage par le traité de Verdun, c'est-à-dire l'Allemagne proprement dite jusqu'au Rhin, avec Spire, Worms et Mayence, de même que tous les pays allemands qui étaient entrés dans le lot de l'empereur Lothaire, c'est-à-dire l'Alsace, la Lorraine, les provinces entre le Rhin, l'Escaut et la Meuse, et encore, sur la rive droite, celles qui s'étendaient depuis Bonn jusqu'à la Frise), l'Allemagne,

[1] Les trois miniatures ont été reproduites dans *Les Arts somptuaires*, t. Ier des planches.

disons-nous, n'avait pas été beaucoup plus tranquille que la France durant la seconde moitié du neuvième siècle. L'invasion des Hongrois durant la première moitié du dixième laissa peu de repos au pays, jusqu'à ce qu'enfin Othon le Grand eût vaincu ce peuple redoutable à la célèbre bataille qu'il lui livra sur le Lech en 955. Les guerres qu'il eut à soutenir en Italie occupèrent le reste de la vie de ce prince († 973). Les arts durant tout ce temps ne reçurent donc aucun encouragement. Othon II, successeur de son illustre père, à l'âge de dix-huit ans, eut d'abord à soutenir la guerre contre Lothaire, roi de France. La paix étant faite avec ce prince (977), il descendit, en 980, en Italie pour y faire valoir les droits qu'il prétendait avoir sur les provinces méridionales, du chef de sa femme Théophanie, fille de l'empereur d'Orient Romain II, qu'il avait épousée en 972 [1]. A partir de cette époque, l'Allemagne put trouver enfin quelque repos sous l'habile administration de deux femmes, l'impératrice Théophanie, qui devint tutrice de son fils Othon III, âgé seulement de trois ans à la mort d'Othon II (983), et l'impératrice Adélaïde, veuve d'Othon le Grand, qui pendant que sa belle-fille était en Italie, avait su tenir les rênes de l'empire avec la même habileté que Théophanie.

Bien que la décadence fût devenue à peu près aussi complète en Allemagne qu'en France à l'époque de la mort d'Othon le Grand, les grands monastères et les villes épiscopales des provinces rhénanes, qui avaient eu moins à souffrir que les villes et les monastères français, avaient conservé du goût pour l'ornementation des

(1) Voyez t. Ier, p. 142.

livres saints et quelques traditions de l'art de la miniature. Aussi dès les dernières années du règne d'Othon le Grand, et avant même que les artistes grecs appelés en Allemagne par l'impératrice Théophanie eussent pu faire sentir leur influence, on y vit renaître cet art. D'illustres prélats encouragèrent les premiers essais de renaissance en ne dédaignant pas de se faire artistes pour donner l'exemple. Parmi eux on doit citer saint Ulric, évêque d'Augsbourg (÷ 973), et saint Bernward, évêque d'Hildesheim (993 ÷ 1022), précepteur d'Othon III. La Bibliothèque de Munich possède un évangéliaire dont on attribue les peintures au premier. On y trouve les figures des évangélistes et celle de saint Michel archange perçant le dragon ; elles sont empreintes du style de l'école carolingienne au neuvième siècle ; mais l'incorrection du dessin, la mauvaise disposition des draperies et la crudité des couleurs, témoignent assez de la décadence qui s'était fait de plus en plus sentir depuis la mort de Charles le Chauve. Quant à saint Bernward, c'était un artiste en tous genres ; et il s'exerça dans la peinture(1), comme dans l'architecture et l'orfèvrerie. On conserve dans la cathédrale d'Hildesheim trois évangéliaires dont on attribue les miniatures à saint Bernward, et qui doivent être au moins de l'école qu'il avait fondée.

Nous donnons dans la planche XC de notre Album deux miniatures tirées d'un manuscrit qui fut exécuté à l'abbaye de Prum dans le dernier quart du dixième siècle. Elles offrent un spécimen des premières tentatives des miniaturistes allemands; le dessin, qui est fort incor-

(1) Voyez sur saint Bernward notre tome Ier, p. 145, et notre tome II, p. 182.

rect, est tracé au pinceau ; la gouache y reparaît, mais médiocrement empâtée et avec des couleurs ternes. L'artiste cherchait à entrer dans des voies nouvelles et à sortir de la routine, en usant fort peu des anciens modèles byzantins. Un autre manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, des premières années du onzième siècle, exécuté en Allemagne, est encore l'œuvre d'un artiste original qui n'avait pas subi l'influence des Grecs ; c'est un sacramentaire de format in-quarto (fonds de l'Oratoire, n° 35), qui renferme un assez grand nombre de miniatures. La première représente le Christ en croix ; la figure est placée dans un encadrement où l'on voit six figures en buste portant cette couronne en forme de losange que les Othon avaient adoptée et dont est coiffé Othon II dans le bas-relief d'or de la couverture de l'évangéliaire conservé à la Bibliothèque de Gotha [1]. Dans une miniature à pleine page où est représentée l'Ascension du Christ, sujet souvent traité par les Grecs, l'artiste se garde bien de les copier ; il montre le Sauveur s'élevant tout droit vers le ciel et non pas assis sur un globe soutenu par des anges. Son dessin est exécuté à la plume, mais il est presque partout recouvert par une gouache de couleurs légères ; il ne sait pas les nuancer pour arriver à obtenir un modelé, et il indique les ombres par un simple trait plus foncé de la couleur du fond.

A côté de ces peintures, qui constatent l'existence d'artistes inexpérimentés, et cherchant cependant par des moyens qui leur étaient propres à faire sortir l'art des

(1) Nous en avons donné la description, t. II, p. 109.

langueurs de l'assoupissement, on en trouve d'autres de la même époque dont la composition, le dessin et le coloris signalent des artistes qui ont conservé les anciennes traditions de l'art, et dans lesquelles il n'est pas possible de méconnaître la main de peintres grecs ou élèves des Grecs [1]. Parmi les manuscrits illustrés de ce genre, nous citerons un magnifique évangéliaire grand in-folio (de 38 centimètres de hauteur sur 29 de largeur), qui fut donné par Charles V à la Sainte-Chapelle du Palais, et que possède aujourd'hui la Bibliothèque impériale de Paris (n° 10558 lat.). On y trouve cinq grandes miniatures à pleine page, et beaucoup de lettres ornées et d'ornements décoratifs. La première des miniatures, au folio 1, offre une grande composition : au centre, dans une gloire ovale, le Christ est représenté jeune et imberbe, assis sur un siége à coussin; il bénit de la main droite ; de la gauche, il tient le livre des Évangiles. La figure, d'un dessin très-correct, se détache sur un fond d'or; la tête est charmante et très-finement touchée. La gloire est cantonnée de quatre médaillons qui renferment les symboles des évangélistes; dans les angles du tableau sont les figures des évangélistes courbés sur des pupitres et écrivant. On trouve aux folios 15, 52 et 75, les figures à pleine page des saints évangélistes Matthieu, Marc et Luc. Ils sont représentés assis au-dessous d'une arcade byzantine dont leur symbole, l'ange, le lion et le bœuf, occupe le tympan; saint Matthieu porte une longue robe avec des ornements

(1) Nous avons déjà fait cette observation à l'égard des monuments de sculpture de cette époque, et nous prions le lecteur de se reporter à notre t. Ier, p. 143.

d'or au haut des bras comme les dignitaires de l'empire grec, et par-dessus, un grand manteau à bordure d'or. Ces figures présentent des proportions un peu allongées, cependant le dessin est correct; les vêtements sont de couleurs claires, à la façon antique, mais disposés avec un peu de sécheresse [1]. Le livre renferme encore des ornements très-délicats et d'un style pur et riche tout à la fois; plusieurs pages ont des bordures composées de listels d'or, entre lesquels courent des rinceaux d'or et des feuillages dans le goût de l'antiquité; elles sont décorées de médaillons qui renferment des figures en buste d'un bon dessin. Le coloris des miniatures et des ornements est donné par une gouache bien empâtée avec des rehauts de blanc dans les lumières. Le dessin et le coloris des miniatures, de même que l'ornementation tout entière de ce beau livre, diffèrent donc absolument du faire incertain des artistes allemands de la même époque dont nous avons montré des spécimens, et témoignent au contraire de la main d'un peintre grec. S'il pouvait rester un doute à cet égard, il serait levé par cette inscription qui accompagne la figure du Sauveur: Ἡ βασιλεία σου Κυρίου βασιλεία πάντων τῶν αἰώνων καὶ δεσποτεία σου ἐν πάσῃ γενεᾷ καὶ γενεᾷ. « Votre règne, Seigneur, » est le règne de tous les siècles, et votre pouvoir » absolu s'étend sur toute génération et génération. » Un artiste allemand ne l'aurait pas inscrite sur son ouvrage. La date du livre nous est fournie par un

(1) La figure de saint Jean est d'une autre main et n'appartient pas à l'artiste qui avait commencé et presque achevé le livre; le dessin en est sec, un trait de couleur marque les contours, et la gouache, moins empâtée, n'a pas de rehauts de blanc dans les lumières.

détail de son ornementation ; ainsi l'on trouve dans la bordure qui encadre le titre de l'Évangile de saint Matthieu quatre médaillons renfermant des bustes d'empereurs ; sur les deux côtés le même buste, avec l'inscription HENRICUS REX FRANCORUM ; c'est Henri Ier, roi de Germanie, père d'Othon le Grand, qui prenait le titre de rex Francorum Occidentalium (1) ; en haut, OTTO IMPERATOR AUG. ROMANORUM ; c'est Othon le Grand, sacré à Rome empereur d'Occident en 962 ; et en bas, OTTO JUNIOR IMPERATOR AUG. ROMANORUM, c'est Othon II († 983), pour qui le manuscrit a dû être exécuté, et qui y fit peindre avec son portrait ceux de son père et de son aïeul. Il est donc bien établi par ce manuscrit et par quelques autres encore qui existent en Allemagne, tels qu'un évangéliaire de la Bibliothèque de Trèves et un autre évangéliaire de la Bibliothèque de Gotha, provenant du monastère d'Echternach et exécuté pour Othon II, que les peintres byzantins appelés par l'impératrice Théophanie exerçaient leur art en Allemagne à la fin du dixième siècle à côté de cette école purement allemande qui, sans leur secours, s'était efforcée de revenir au culte de l'art et avait cherché à s'ouvrir des voies nouvelles. Les artistes grecs, en petit nombre sans doute, qui avaient été appelés à la cour d'Othon II, avaient conservé les traditions des bonnes écoles, ainsi qu'on peut le reconnaître dans les peintures des manuscrits que nous venons de signaler ; mais durant le cours du onzième siècle, les peintres byzantins se multiplièrent rapidement en Allemagne sous la protection des empereurs et des évêques,

(1) *Caroli III et Henrici I pactum*, ap. PERTZ, *Monum. Germaniæ hist.*, t. III, p. 567.

et bientôt leur influence se fit vivement sentir dans toute l'étendue du domaine de l'art. Nous devons donc avant tout appeler l'attention du lecteur sur un point important. Ces artistes n'appartenaient plus à cette savante école de l'époque de Basile Ier, ni même à celle, moins savante mais peut-être plus séduisante, qui fut dirigée par Constantin Porphyrogénète. La décadence avait commencé à se faire sentir dès le commencement du règne de Basile II (976 † 1025). Les peintres grecs qui vinrent en Allemagne au onzième siècle n'y apportèrent donc plus les principes de ces écoles, mais bien ceux de la nouvelle école byzantine, qui déclinait sensiblement en cessant de s'inspirer des traditions de l'antiquité, en négligeant la pureté du dessin, en s'attachant à des types à peu près uniformes, et en abandonnant ainsi toute liberté dans la composition des sujets. Ces défauts, encore peu sensibles à la fin du dixième siècle, s'étaient accrus assez rapidement au onzième, et les artistes grecs qui vinrent à cette époque en Allemagne aidèrent certainement à la restauration de l'art de la peinture; mais ils ne purent conduire leurs élèves bien loin dans le progrès, lorsque eux-mêmes suivaient avec rapidité la voie de la décadence.

Néanmoins l'école byzantine du onzième siècle était encore assez habile [1], et les artistes allemands qui devinrent élèves des Grecs acquirent certainement une supériorité marquée sur ceux qui suivaient la voie purement allemande ouverte par les premiers restaurateurs de l'art. Ceux-ci même subirent jusqu'à un certain point l'influence de l'école orientale, sous le rapport surtout de la tech-

(1) Voyez t. Ier, p. 80 et suivantes.

nique; c'est grâce à cette heureuse influence que l'art allemand parvint à modifier la rudesse primitive du dessin et la sécheresse du coloris qui se fait encore voir dans les œuvres du onzième siècle, et qu'il put produire au douzième des peintures qui ne sont pas sans mérite.

Ainsi, lorsque s'ouvrit le onzième siècle, on vit en Allemagne deux écoles de peinture de même que deux écoles de sculpture [1] prendre part simultanément au mouvement artistique qui fut général. Les travaux de l'école que nous appellerons simplement école allemande se résument principalement dans les beaux manuscrits que fit exécuter l'empereur Henri II (1002 † 1024) pour la cathédrale de Bamberg, qu'il avait fondée et qu'il affectionnait particulièrement. Plusieurs de ces manuscrits sont conservés dans la Bibliothèque de Bamberg, d'autres dans celle de Munich. Il y en a cinq dans cette dernière bibliothèque qui offrent le plus vif intérêt [2]. On trouve dans un évangéliaire et dans un missel des miniatures qui reproduisent le couronnement de Henri II et de sa femme sainte Cunégonde. Nous ne pouvons apprécier d'une façon plus impartiale les peintures de ces livres qu'en rapportant l'opinion d'un savant allemand dont les écrits sur l'art de la peinture jouissent d'une réputation méritée. « En dépit d'une grande incertitude » et d'une extrême rudesse d'exécution, les œuvres caro» lingiennes accusent toujours un sentiment vrai de la » forme; les proportions générales du corps humain y

(1) Voyez t. Ier, p. 143.

(2) Ils sont catalogués sous les nos 56 à 60, dans l'extrait du catalogue *Allgemeine Auskunft über die k. Hof-und-Staats-Bibliothek zu München;* München, 1851.

» sont respectées et les grandes lignes de la draperie bien » rendues. Dans les manuscrits de Bamberg, toutes ces » qualités disparaissent ; on y voit des figures trop lon- » gues, des formes arbitraires et fantastiques, des têtes » aux contours exagérés. Le système de coloration dif- » fère également ; l'empâtement disparaît et se trouve » remplacé par un procédé sec qui devient désormais » spécial à la miniature. A ce caractère se joint une » exécution précise et bien finie formant un contraste » frappant et cette fois avantageux avec le faire large » mais incertain de la période carolingienne. Plus éton- » nant encore est le jeu fantastique de la couleur, qui se » déploie surtout dans le fond de ces enluminures ; des » bandes de couleur délicate s'entrelacent harmonieuse- » ment derrière les figures, et produisent à l'œil le plus » ravissant effet. A côté de ces défauts et de ces qualités » techniques, il nous faut signaler encore des idées ingé- » nieuses représentées sous des formes symboliques appro- » priées à l'enfance de l'art, et enfin, en dépit de l'im- » perfection du dessin, une expression très-vive dans le » geste et l'attitude des personnages[1]. »

Un manuscrit de la Bibliothèque impériale provenant de l'Allemagne et qui doit être de l'époque de l'empereur Henri II ou de peu d'années postérieur, offre au contraire des peintures où l'influence byzantine est évidente. C'est un missel du format in-quarto (n° 817 lat.), qui renferme un assez grand nombre de miniatures ; nous supposons qu'il a dû être exécuté pour l'église de Saint-Géréon de Cologne ; car dans le calendrier qui se

(1) M. Waagen, *Manuel de l'histoire de la peinture*, traduction par MM. Hymans et Petit ; Paris, 1863, t. Ier, p. 10.

trouve en tête du livre le nom du saint est écrit à la date du 10 octobre en caractères beaucoup plus gros que celui des autres, et l'octave de sa fête est indiquée au 17, ce qui n'est fait pour aucun autre saint. Les sujets sont sagement composés ; le dessin laisse à désirer et les proportions tendent à l'allongement, défaut qui dès le commencement du onzième siècle commençait à se faire sentir dans l'école orientale, mais les têtes sont finement modelées, avec un brun léger dans les ombres et des rehauts de blanc dans les lumières. Dans la scène de la crucifixion, l'artiste allemand, en véritable élève des Grecs, montre ses prétentions à la connaissance anatomique du corps humain. Le coloris consiste en une gouache épaisse. On trouve dans le livre des lettres initiales qui se détachent en or avec fleurons et cordelières sur des fonds de couleur ; il faut surtout remarquer, au folio 77, un D exécuté en feuillages d'or sur fond pourpre, et qui est encadré dans une bordure où sont des médaillons renfermant des bustes vêtus à l'antique, dont les têtes sont d'un modelé excellent [1]. Nous pouvons citer encore un évangéliaire de la Bibliothèque impériale (n° 275 lat.), appartenant à peu près à la même époque et où l'influence byzantine est manifeste [2] ; on trouve dans les peintures dont il est orné les mêmes qualités et les mêmes défauts.

(1) M. Curmer a reproduit, dans sa splendide édition des *Évangiles des dimanches et fêtes*, l'une des miniatures de ce manuscrit et quatre des bordures de page, parmi lesquelles est celle que nous venons de signaler.

(2) On trouvera dans *Le Moyen Age et la Renaissance* la gravure de la miniature où saint Matthieu est reproduit, Miniatures des manuscrits, t. II ; pl. IX.

Les troubles qui agitèrent le règne de l'empereur Henri IV (1056 † 1106), et ses démêlés avec l'Église, amenèrent un temps d'arrêt assez marqué dans le développement du mouvement artistique en Allemagne. Mais dès le commencement du douzième siècle une amélioration se fait sentir. Notre planche XCI offre un spécimen de la peinture de cette époque; il est emprunté à un psautier conservé à la Bibliothèque impériale. L'influence byzantine est évidente dans cette miniature, qui témoigne d'un grand progrès sur ce que produisait l'école allemande à l'époque du retour au culte de la peinture sous Othon II. Quant à l'S majuscule qui occupe la moitié de notre planche, c'est une production entièrement étrangère à l'art grec et qui peut donner une idée de ce qui s'est fait en ce genre au douzième siècle en Occident. Un progrès non interrompu se fit sentir à partir du milieu du douzième siècle. Les types byzantins tendirent à s'effacer et les miniaturistes se livrèrent à des créations originales; les fonds d'or disparurent en partie. Les peintures assez nombreuses d'un évangéliaire de format in-quarto que conserve la Bibliothèque impériale (fonds la Vallière, n° 55), présentent d'excellents spécimens des productions des artistes allemands engagés dans cette voie. Ainsi les évangélistes sont représentés sur quatre pages au commencement du livre sous la figure de graves personnages, assis et vêtus d'une longue robe que recouvre un manteau largement drapé; aucun attribut ne les distingue, ils n'ont absolument rien des types grecs bien connus; le dessin assez correct est tracé au pinceau par un trait noir que le coloris n'efface pas entièrement; la gouache, peu empâtée, est

d'un ton assez terne, les ombres sont rendues par le ton général plus foncé; les visages d'une couleur de chair mate ont de l'expression et sont finement traités, mais ils manquent de modelé; les figures se détachent sur un fond en échiquier bleu et or. Les différentes scènes reproduites dans les nombreuses miniatures du livre présentent des compositions originales, où les souvenirs des modèles byzantins reparaissent rarement. L'artiste n'abandonne pas entièrement les fonds d'or, qui étaient d'un usage constant dans l'école byzantine du douzième siècle, et, par une singularité bizarre, après avoir donné un fond bleu général à ses tableaux, il fait détacher ses personnages sur un fond d'or de leur dimension. C'était sortir de la routine en employant un procédé plus mauvais que celui qui était en usage.

Nous ne pouvons terminer ce qui a rapport à la miniature en Allemagne au douzième siècle, sans avoir cité le célèbre manuscrit exécuté pour Herrade de Landsberg, abbesse du couvent de Hohenbourg (1159-1175), que conserve la Bibliothèque de l'université de Strasbourg. Ce manuscrit, connu sous le nom de *Hortus deliciarum*, renferme des extraits des Pères de l'Église, et d'autres ouvrages encore. Aussi, en dehors des sujets religieux, qui formaient ordinairement l'illustration des livres, on en trouve une foule d'autres empruntés à l'histoire et à la mythologie; quelques-uns n'ont qu'un caractère purement allégorique. Ainsi, la philosophie est représentée par une femme à trois têtes qui portent les noms de Ethica, Logica et Physica; l'alliance de l'Ancien et du Nouveau Testament, par une figure à deux têtes, dont l'une reproduit le visage de Moïse et

l'autre celui du Christ. On ne peut refuser à l'artiste le génie de l'invention, car, loin de se contenter des types usuels des Byzantins de la décadence, il sait reproduire en action, d'une façon ingénieuse, les paraboles de l'Évangile; il en revient aussi aux types chrétiens primitifs dans la reproduction des têtes du Sauveur, de saint Jean-Baptiste et des apôtres. On trouve encore dans ses compositions le Jourdain, représenté sous la figure d'un homme appuyé sur une urne, à l'imitation des fleuves reproduits dans les peintures antiques, l'air et l'eau personnifiés sous les figures d'Éole et de Neptune, le jour et la nuit, sous la figure de femmes, comme on les voit dans les miniatures byzantines de la meilleure époque. Néanmoins le dessin est encore bien loin d'être irréprochable; les physionomies sont généralement sans expression, et si les attitudes sont assez justes, les figures manquent de mouvement. Le portrait de l'abbesse Herrade et de ses nonnes, qu'on voit dans la dernière des miniatures, n'a aucun caractère d'individualité. Le coloris témoigne d'un grand progrès. La gouache offre des teintes vigoureuses et est traitée avec soin et netteté. Toutes ces peintures constatent que l'art était encore en décadence, mais elles établissent en même temps que les artistes cherchaient à se dégager des liens dans lesquels ils étaient retenus pour suivre une voie plus indépendante, qui devait les conduire vers une véritable renaissance.

Les miniatures exécutées dans les Pays-Bas (que nous avons compris, pour la période dont nous nous occupons, parmi les provinces soumises aux empereurs d'Allemagne) ne présentent pas un caractère différent

des peintures purement allemandes durant le onzième et le douzième siècle. Néanmoins, un manuscrit flamand de cette époque, qui appartient à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 267 fonds Sorbonne), offre une singularité que nous devons signaler. Il a pour sujet des commentaires sur le livre de Job, et renferme un très-grand nombre de peintures (1). Les artistes grecs et leurs élèves de l'Occident, se rapprochant de la réalité historique, avaient peint le saint homme tout nu sur un fumier, et ses fils, de même que ses serviteurs, revêtus d'un costume quasi antique. Le peintre des Pays-Bas s'écarte de la tradition; il fait de Job un bourgeois flamand du douzième siècle, et revêt les personnages qu'il met en scène du costume de son temps; les soldats portent le casque à nasal et la cotte de mailles. Cet usage ridicule allait devenir une règle à peu près générale, surtout dans les Pays-Bas, dont les peintres devaient se montrer bientôt les régulateurs de l'art de la peinture.

## II.

### *En Angleterre.*

On a vu plus haut que l'Angleterre n'avait pas été plus heureuse que la France au dixième siècle. L'illustration des manuscrits ne consistait qu'en dessins à la plume de la plus grande incorrection. Mais trois manuscrits qui appartiennent à la fin de cette période ou aux premières années du onzième siècle, font exception et se présentent comme une oasis au milieu du désert. Ils

(1) On verra la reproduction de deux des peintures de ce manuscrit dans *Les Arts somptuaires*, t. Ier des planches.

paraissent provenir de la même source, et l'on a pu, avec quelque raison, les attribuer au même auteur. Le premier est un bénédictionnaire appartenant au duc de Devonshire [1]; les deux autres, un missel et un bénédictionnaire que conserve la Bibliothèque de Rouen. Le bénédictionnaire du duc de Devonshire contient trente-deux miniatures encadrées dans des bordures ou disposées sous des arcades plein cintre ou à pignon, resplendissantes d'or et de couleurs. Il fut écrit et très-probablement peint par le moine Godeman, pour saint Æthelwold, évêque de Winchester († 984). Le missel est un beau livre de format in-folio (de 33 centimètres de hauteur sur 23 de largeur). Il appartenait à l'abbaye de Jumiéges qui l'avait reçu de Robert Champart, ancien abbé de ce monastère, et depuis évêque de Londres et archevêque de Cantorbéry († 1052). La table dominicale qui s'y trouve s'étend de l'an 1000 à l'an 1095, et l'on peut supposer qu'il a été terminé à la première de ces deux dates. Il renferme treize miniatures à pleine page, qui par leur caractère se rapprochent du style de celles qui décorent le manuscrit du duc de Devonshire. Les bordures qui les encadrent reproduisent de larges feuillages de couleur, renfermés en partie dans des listels et des médaillons d'or, d'où ils s'épanchent au dehors. Les lettres capitales sont d'une très-belle exécution [2]. Le bénédictionnaire de Rouen est à peu de

(1) Il a été décrit par M. John Gage, dans l'*Archæologia*, t. XXIV. M. Curmer, dans sa magnifique édition illustrée des *Évangiles des dimanches et fêtes*, a donné la reproduction de la bordure de l'une des pages de ce manuscrit, p. 250.

(2) M. Curmer a donné, dans son édition des *Évangiles des dimanches et fêtes*, trois bordures de pages de ce manuscrit, p. 249, 251 et 252.

chose près de la même dimension que le missel. Il appartenait au chapitre de la cathédrale de Rouen, auquel il avait été donné par Robert Champart, qui l'avait rapporté d'Angleterre, de même que le missel. Ce manuscrit était enrichi de cinq miniatures; il n'en a plus que trois, qui offrent une grande analogie avec les miniatures du missel. Le dessin, dans les trois manuscrits, ne manque pas d'une certaine correction; on trouve encore dans les compositions quelques traditions de l'antiquité. C'est ainsi que dans le baptême du Christ, représenté dans le bénédictionnaire anglais, le Jourdain est personnifié sous la figure d'un vieillard qui tient une urne d'où l'eau s'épanche, et les petits anges qui volent au-dessus de la tête du Sauveur ont des attitudes empruntées à l'antiquité. Dans l'une des miniatures de ce livre, et dans l'un des encadrements du bénédictionnaire de Rouen, l'ange qu'on voit assis sur le tombeau du Christ est d'un style byzantin très-prononcé, sa tête est ceinte d'un diadème, et il tient à la main cette longue verge dont sont toujours armés les anges dans les compositions grecques. Le coloris consiste en une gouache épaisse, exécutée d'après les anciennes traditions, et où l'or s'unit à la couleur. Il y a, en un mot, une telle différence entre les miniatures et les ornements de ces trois manuscrits et les dessins à la plume froidement enluminés des autres livres anglais et français du dixième siècle et du onzième [1], qu'on ne peut douter que le moine

(1) On ne trouve d'ornements analogues à ceux des trois livres que nous venons de signaler, que dans l'évangéliaire du roi Canut et dans deux autres volumes, l'un au British Museum, l'autre dans la Bibliothèque de Cambridge; aucun de ces manuscrits n'a de miniatures.

Godeman n'ait étudié auprès des maîtres, qui seuls alors possédaient encore quelques traditions de l'antiquité et l'art de mélanger et de fondre les couleurs ; et, bien que cet artiste montre assez d'originalité dans ses compositions, on doit, ce nous semble, le regarder comme un élève des Grecs.

En dehors de Godeman, l'Angleterre ne produisit au onzième siècle que des peintures marquées du cachet de la décadence. Nous citerons comme exemple un évangéliaire appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 9392 lat.). Ce livre offre des dessins à la plume d'une grande incorrection, reproduisant les symboles des évangélistes. L'ange de saint Matthieu a une figure ignoble ; quelques majuscules du genre anglo-saxon sont enluminées de légères couleurs d'aquarelle. Les peintures d'un autre évangéliaire du douzième siècle, conservé dans la même bibliothèque (n° 458 fonds Saint-Victor), ne valent pas beaucoup mieux. Dans la première des arcatures sous lesquelles sont écrits les canons de concordance, on voit les symboles des évangélistes avec des corps humains, et en tête de chaque Évangile, la figure de son auteur. Le dessin consiste en un trait noir tracé au pinceau. Les proportions sont mauvaises et allongées outre mesure, les attitudes tourmentées ; les vêtements, sans ampleur, ne présentent que des plis droits et roides. Des couleurs d'aquarelle d'un ton criard sont appliquées entre les traits, sans ombre ni modelé ; les détails intérieurs sont accusés par des traits fins de blanc et les carnations rendues par le fond de parchemin et quelques touches de rouge.

Cependant la peinture paraît s'être améliorée dans la

seconde moitié du douzième siècle, si l'on en juge par les illustrations qui enrichissent une magnifique Bible latine en trois volumes in-folio (de 43 centimètres sur 37) que possède la bibliothèque de Sainte-Geneviève, à Paris (A. L. 5.). En tête de chacun des livres de l'Ancien et du Nouveau Testament on voit une lettre ornée renfermant une miniature exécutée à la gouache et présentant des couleurs assez vives. Le dessin ne manque pas absolument de correction; les têtes sont modelées avec soin, les couleurs des vêtements sont assez claires, et les lumières y sont obtenues par la dégradation des teintes; mais le coloris n'y a pas effacé le trait noir qui trace les contours et les détails intérieurs. Au folio 287 du tome III, on remarque une grande figure de saint Paul, debout, qui est d'un grand caractère.

## III.

### *En France, au XIe et au XIIe siècle.*

La France entra plus tard que l'Allemagne dans la voie de la restauration du culte des arts, et la raison doit s'en trouver dans l'absence, en France, d'artistes grecs au commencement de cette période. Les tentatives de reproductions graphiques qui se produisent à la suite de cent années tristement traversées par les invasions des Normands et les guerres intestines, ne peuvent constater que la plus étrange barbarie. Un missel appartenant à la Bibliothèque impériale, qui provient du célèbre monastère de Saint-Martial de Limoges (n° 821 lat.), nous représente le dernier degré de l'abaissement

de l'art [1]. Cependant toutes les illustrations des manuscrits du onzième siècle ne descendent pas jusque-là. C'est le style anglo-saxon qui domine à cette époque. L'ornementation consiste en dessins à la plume, coloriés en partie de couleurs d'aquarelle peu variées, posées à plat, sans aucun modelé. La plus grande incorrection se fait sentir dans les figures, dont les proportions sont allongées outre mesure, les poses roides et les mouvements forcés.

L'art, en se réveillant, avait subi une transformation complète; l'ornementation consiste en dispositions fantastiques dont l'invention présente souvent beaucoup d'originalité. Les lettres historiées et les marges sont enrichies d'enroulements capricieux ornés de feuillages, au milieu desquels des animaux singuliers se poursuivent, se saisissent, et, dans des attitudes contournées, impossibles, forment quelquefois le contour des lettres; on y voit des monstres à tête de chien et à queue de serpent, avec des pieds d'aigle ou de lion. Le grotesque, malheureusement, s'introduit souvent dans ces compositions sans y apporter la moindre trace de bon goût.

Un missel provenant de l'abbaye de Saint-Germain des Prés (Bibl. imp., n° 10547 lat.) résume assez bien l'état de l'art au commencement du onzième siècle. Au folio 53, où l'artiste a voulu représenter la Cène, on voit le Christ assis au centre de la table, dans une proportion très-exagérée en longueur; les bras informes

(1) La représentation de la crucifixion, empruntée à ce manuscrit, est reproduite dans *Le Moyen Age et la Renaissance*, MINIATURES DES MANUSCRITS, pl. IX *bis*, t. II.

pourraient tout au plus convenir à une figure moitié moins grande. Les apôtres sont rendus dans une proportion beaucoup plus petite. Dans la représentation de la crucifixion, les pieds du Christ sont croisés et attachés à la croix par un seul clou. C'est peut-être le premier exemple qu'on en puisse citer; jusque-là, et bien longtemps encore après, on représentait les pieds du Sauveur fixés séparément l'un de l'autre, par deux clous, sur la croix. Au folio 149, on a représenté le Christ assis dans une gloire, bénissant de la main droite et tenant une boule dans la gauche. Ce dessin, qui a dû être fait d'après un modèle de l'époque carolingienne, est meilleur que les autres. Des monstres et des oiseaux bizarres enrichissent les lettres ornées; un grand D, dans la forme de l'écriture cursive, porte sur la queue un petit personnage assis sur un trône et bénissant; un C majuscule est terminé par des têtes de chien.

Le dessin tend à s'améliorer un peu dans la seconde moitié du onzième siècle. On peut en juger par les illustrations de deux manuscrits de la Bibliothèque impériale : un missel [1] daté de 1060 (n° 818 lat.), et une Vie de saint Germain (n° 13758 lat.). Une Bible provenant de Saint-Martial de Limoges, et qui appartient à la fin du onzième siècle (Bibl. imp., n° 8 lat.), constate aussi des progrès dans le coloris. On y trouve, au commencement de chaque livre, une lettre ornée qui renferme une miniature. Le dessin, très-finement tracé, offre des proportions assez correctes et des mouvements

(1) On trouvera dans *Le Moyen Age et la Renaissance* la reproduction des figures de la Vierge et de saint Jean, tirées de la scène de la crucifixion, folio 4.

réguliers; les couleurs d'aquarelle sont posées sans ombre, mais le trait noir, renforcé du côté de l'ombre, donne un effet assez satisfaisant [1].

Les peintures que nous venons de citer ne renferment aucune trace d'influence de l'art byzantin; celles où cette influence se fait sentir sont assez rares. Nous pouvons signaler en ce genre un missel provenant de l'abbaye de Saint-Denis (Bibl. imp., n° 666 lat.). Le dessin est encore fort médiocre, et l'allongement des proportions qui caractérise l'école byzantine de la fin du onzième siècle s'y fait voir; les séraphins et les anges sont inspirés par des modèles grecs. C'est surtout dans le coloris que l'artiste qui a illustré ce missel se distingue de ses contemporains et se montre élève des Grecs; il essaye de la gouache et emploie des tons clairs dans les vêtements; les ombres sont rendues par le ton plus foncé de la couleur locale, et les lumières par des rehauts de blanc. De très-belles lettres ornées dans le style carolingien sont exécutées en or et en couleurs à la gouache.

Au douzième siècle, les écoles épiscopales et monastiques se multiplièrent, et les manuscrits illustrés devinrent plus abondants. Cependant il y a peu de différence à signaler entre les peintures de ces manuscrits et celles de l'époque précédente. On retrouve encore, dans la première moitié du douzième siècle, des dessins à la plume, coloriés seulement dans quelques parties avec des couleurs transparentes, sans aucun modelé. Ils constatent chez leurs auteurs l'absence de toute étude sérieuse. De ce triste genre, nous citerons les manuscrits

[1] Deux des miniatures de ce manuscrit sont reproduites dans *Les Arts somptuaires*, t. Ier des planches.

de la Bibliothèque impériale nos 5058 et 1618 fonds latin. Un peu plus tard, les artistes essayent de revenir au coloris à la gouache, qui avait été pratiqué avec succès à l'époque carolingienne; ils y réussissent d'abord assez mal, comme on peut le voir dans une Bible grand in-folio provenant du monastère de Saint-Martin de Limoges (Bibl. imp., n° 252 lat.), et dans une Bible provenant de la bibliothèque de Colbert (Bibl. imp., n° 58 lat.). Une amélioration se fait sentir dans les peintures d'un antiphonaire daté de 1188 (Bibl. imp., fonds Saint-Martin des Champs n° 35). Les contours sont encore marqués par des traits noirs; quelques filets blancs viennent indiquer les détails intérieurs dans les draperies, et des rehauts de blanc, l'emplacement des lumières. On y trouve un essai de modelé des carnations avec du brun, du blanc et du rouge. Les fonds sont encore généralement en or bruni.

Les lettres ornées acquirent au douzième siècle plus de correction. Elles se composent de beaux entrelacs fleuronnés, exécutés en couleurs éclatantes parfaitement nuancées. Les sujets historiques finement exécutés en couleur et se détachant sur un fond d'or bruni commencent à remplir le vide des initiales. Le goût s'épure et fait présager une sorte de renaissance de l'art.

## IV.

### *En Italie.*

En traitant de la sculpture et de l'orfévrerie, nous avons déjà pu établir que l'Italie était restée fort en arrière de l'Allemagne, et même de la France, dans le

mouvement de retour au culte de l'art qui se fit sentir au onzième siècle. En 1066, l'abbé Didier, depuis pape sous le nom de Victor V, ne trouvait aucun artiste en Italie pour exécuter les décorations et le mobilier de l'église qu'il avait fait construire dans son monastère du mont Cassin; il fut obligé d'acheter ce mobilier à Constantinople et de faire venir des artistes grecs, auxquels il confia l'exécution des mosaïques et des autres travaux [1]. L'abbé Didier retint dans son monastère quelques-uns de ces artistes pour y diriger des écoles, et il y fit instruire de jeunes Italiens dans les arts libéraux et industriels. Mais, à la fin du onzième siècle, les peintres grecs étaient déjà engagés sur la pente de la décadence, qu'ils descendirent plus rapidement encore au douzième. Les miniaturistes italiens, restant servilement attachés à l'école grecque et ne sachant pas se créer un style qui leur fût propre, ne produisirent que des œuvres inférieures à celles des artistes allemands et français du même temps, bien qu'ils aient profité des moyens techniques que leurs maîtres employaient encore avec succès.

D'Agincourt a donné, dans son *Histoire de l'art par les monuments,* plusieurs gravures de peintures empruntées à des manuscrits italiens du onzième siècle et du douzième [2]. Elles donnent une triste idée de la miniature italienne. Bien que le savant archéologue soit toujours disposé à exalter tout ce qui provient de l'Italie, il est obligé de constater que la pauvreté et la monotonie des compositions attestent une stérilité complète

(1) Voyez t. Ier, p. 214, et t. II, p. 128.

(2) PEINTURE, t. II, p. 74 et suivantes; planches LIII à LVI, LXXVI et LXXVII.

d'imagination et une grande ignorance de toutes les règles; que le dessin n'offre que des contours indécis et sans principes; que le coloris ne consiste qu'en une eau teinte appliquée sans discernement; qu'en un mot l'art avait dégénéré dans les contrées habitées par les Lombards plus que partout ailleurs. Mais l'Italie allait bientôt prendre une éclatante revanche et s'emparer du premier rang dans l'art de la peinture.

## § IV.

### EN OCCIDENT, L'ITALIE EXCEPTÉE, DEPUIS LE COMMENCEMENT DU XIII^e SIÈCLE JUSQUE VERS 1350.

### I.

*En France.*

L'art n'ayant pas suivi en Italie, à partir du treizième siècle, la même marche que dans les autres pays occidentaux, nous examinerons plus tard les destinées de la miniature dans la Péninsule, ce que nous dirons dans ce paragraphe et dans le suivant ne pouvant lui être appliqué.

Lorsque dans les premières années du treizième siècle l'ogive eut partout remplacé le plein cintre, il se fit dans l'art de la peinture une révolution complète. Les vieux types, les traditions romaines ou byzantines, et les anciens procédés d'exécution, furent complétement abandonnés. L'art devint entièrement indépendant, et s'avança hardiment sur une voie bien différente de l'ancienne. La nouvelle école se montre tout d'un coup, presque sans transition, avec les qualités et les défauts

qui la distinguent. Ce mouvement de rénovation partit de la France, qui sut se placer au premier rang en faisant prévaloir un nouveau style de peinture et d'ornementation. Le nouveau genre français fut bientôt adopté dans les Pays-Bas, en Allemagne et en Angleterre, et se maintint durant toute la période de temps dont nous nous occupons. Ce qui caractérise le nouveau style, c'est surtout la correction et la fermeté du dessin, la grâce et la finesse de l'exécution. Le trait exécuté à la plume est tracé sans hésitation, avec une grande sûreté et beaucoup d'adresse; mais le dessin est trop souvent empreint de sécheresse, les formes sont généralement grêles et allongées, sans jamais cependant manquer d'une certaine vérité naïve, et l'on peut s'assurer par là que la rénovation de l'art procédait uniquement de l'étude de la nature. Bien que les têtes ne soient exécutées qu'au trait, elles offrent de l'expression. Les vêtements ne rappellent pas le beau jet des draperies antiques, mais les plis, beaucoup plus saillants que dans l'époque précédente, sont pris sur nature et disposés d'une façon gracieuse et souvent avec ampleur. Ce qui manque absolument aux miniatures de ce temps, c'est le modelé par le coloris. Voici, en effet, de quelle manière l'artiste procédait : les contours une fois tracés à la plume étaient remplis par une teinte plate de couleur transparente, sur laquelle l'artiste revenait indiquer à la plume, avec une grande délicatesse, certains détails, comme les plis des vêtements. Les carnations restaient souvent incolores et simplement rendues par le ton jaunâtre du vélin, ou bien elles recevaient seulement une teinte blanchâtre uniforme, à laquelle on

ajoutait parfois, sur les joues, un léger glacis. On ne trouve donc dans ces illustrations que des dessins habiles, il est vrai, mais simplement enluminés; les couleurs sans mélange sont souvent criardes : le bleu éclatant et le vermillon dominent. Le trait reste toujours apparent, même dans les parties les plus chargées de couleur. Le manque de proportions entre les personnages représentés et les monuments figurés est aussi choquant que dans les peintures de l'époque précédente, et la perspective est toujours outragée.

Au commencement du treizieme siecle, les fonds sont encore en or; mais bientôt les fonds de couleur viennent faire concurrence aux fonds d'or; ils sont ordinairement couverts d'un réseau quadrillé, soit blanc, soit d'une couleur différente du fond, avec un point blanc ou un petit ornement dans les mailles du réseau. Tout cela donne a l'ensemble un ton doux et agréable. L'or, qui est employé non-seulement dans les fonds, mais encore dans les nimbes, les couronnes, les ornements et les lettres initiales, est appliqué avec une grande habileté sur une matiere qui lui donne un léger relief sensible au toucher. Il est souvent enrichi dans les fonds de fins rinceaux, obtenus a l'aide d'une pointe sèche, qui va quelquefois jusqu'a enlever le métal, afin de faire reparaître l'apprêt de couleur noire qui est au-dessous et de figurer des nielles.

Les ornements subissent dans la nouvelle école un changement non moins radical que le dessin des figures. Aux larges feuilles arrondies et repliées sur elles-mêmes qui, dans l'époque précédente, se déployaient sur les marges des pages, enlaçaient les jambages des initiales

et en remplissaient les vides, on substitue des feuilles grêles et lancéolées. Les pages sont souvent bordées d'un listel étroit en or et en couleur, terminé par des appendices anguleux comme des dents de scie, et d'où s'échappent des fils de couleur qui se répandent sur les marges. Tous ces ornements sont tellement effilés qu'on peut les taxer de maigreur. Les listels sont quelquefois chargés de médaillons renfermant des sujets. Souvent encore les angles sont ornés de monstres bizarres ou de sujets comiques. A ce genre d'ornementation, il faut en ajouter un autre, qui est emprunté à l'architecture ogivale de l'époque : les sujets sont disposés sous des portiques qui leur servent d'encadrement. Les miniaturistes ont produit, en ce genre, des dessins d'une finesse remarquable, où les nombreux détails de l'architecture contemporaine se trouvent représentés de la façon la plus correcte et la plus minutieuse. On trouvera un bel exemple de ce genre d'ornementation dans la miniature que reproduit notre planche XCII. Les grandes lettres initiales, au lieu d'être remplies de fleurons d'or et de couleur, ne servent plus que de cadre à des miniatures dont le sujet est emprunté au texte. Les initiales plus petites, exécutées en or et en couleur, se détachent sur un fond d'arabesques filigraniques, dont les fils se répandent souvent sur les marges.

Il est encore une remarque à faire sur la nouvelle école du treizième siècle, c'est qu'elle étendit le champ des sujets traités par la peinture. Les Bibles, les évangéliaires et les missels avaient été jusqu'à cette époque en Occident les seuls ouvrages enrichis de miniatures; mais depuis lors, les traductions des auteurs anciens,

les œuvres des Pères de l'Église, les traités encyclopédiques, les romans de chevalerie et les chroniques en langue vulgaire reçurent, comme les livres saints, des illustrations calligraphiques. L'art tendit à se séculariser, et des écoles de peinture s'établirent en dehors des monastères. Il faut reconnaître cependant que durant le treizième siècle les miniatures des livres de piété sont d'un dessin plus correct et d'une exécution plus soignée que celles des romans de chevalerie et des livres d'histoire. C'est que les écoles monastiques qui subsistaient depuis le neuvième siècle et qui possédaient les traditions de l'art, devaient nécessairement former des hommes de talent, tandis qu'il fallut aux artistes laïques, privés de toute direction, un certain temps pour acquérir l'expérience et égaler les artistes moines.

Il nous reste à indiquer quelques monuments à l'appui de nos appréciations. Comme œuvre de transition, nous signalerons les peintures d'un psautier (de 28 centimètres de hauteur sur 20 centimètres de largeur) conservé au Louvre comme ayant appartenu à Blanche de Castille, qui avait épousé en 1200 le prince Louis, fils de Philippe Auguste, roi de France après son père sous le nom de Louis VIII (1223 ÷ 1226). Les trente premiers feuillets renferment des sujets peints à pleine page. Un trait noir accuse assez fortement les contours et les détails intérieurs, ce qui donne à ces miniatures l'aspect des vitraux de cette époque. Le dessin laisse encore à désirer, mais l'artiste a de bonnes intentions. Les figures ne manquent pas de mouvement, ni les têtes d'expression; la gouache, employée durant l'époque précédente, n'est pas entièrement abandonnée dans ces peintures.

Les ombres sont marquées dans les vêtements par un ton plus foncé de la couleur locale, et l'on trouve souvent des rehauts de blanc dans les lumières des carnations dont les traits sont finement tracés à la plume. Toutes les miniatures sont encore sur fond d'or. On voit dans le livre de jolies lettres ornées en or et en couleur avec des fleurons de diverses couleurs et quelques lettres en or, qui servent de cadre à des sujets peints [1].

Le psautier exécuté pour saint Louis (1226 † 1270), que possède également le Musée du Louvre, fait connaître d'une manière positive à quel point était parvenu l'art de l'ornementation des manuscrits au treizième siècle. Nous avons fait reproduire dans la planche XCII de notre Album deux des peintures de ce beau livre, et nous avons fourni dans le texte qui accompagne cette planche, des renseignements sur son origine et sur les peintures qu'il renferme.

Nous citerons encore trois manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, qui appartiennent à l'époque de Louis IX, et dont les miniatures d'une grande finesse donnent une idée fort exacte de l'art d'enluminer durant le règne du saint roi : *Le Livre du trésor*, par Brunetto Latini (nº 566 fr.), où l'on voit dans la même page toutes les scènes de la Passion du Christ en trente petits tableaux, disposés en six lignes comme dans un vitrail du temps; — un volume, renfermant le roman du saint Graal et d'autres romans (nº 95 fr.), dont les encadrements de pages à feuillages anguleux d'or et de couleur renferment de petites figures fort curieuses; — et un

(1) On trouvera dans *Le Moyen Age et la Renaissance*, MINIATURES DES MANUSCRITS, t. II, la reproduction de deux des pages de ce manuscrit.

livre renfermant les poésies de Gauthier de Coinsy sur la sainte Vierge (nº 2163 fr.), qui est orné de deux miniatures où l'allongement des proportions est exagéré.

Parmi les manuscrits illustrés du treizième siècle postérieurs au règne de saint Louis, nous pouvons en signaler plusieurs appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris qui présentent de l'intérêt : un volume renfermant la dernière partie du roman de Lancelot (nº 342 fr.) renferme un grand nombre de miniatures d'un dessin fort incorrect, mais elles font connaître les différentes armures du temps; — l'*Abrégé de la Chronique de Sigebert* (nº 696 fr.), daté de 1278, contient beaucoup de petites miniatures renfermées dans des initiales; le dessin, exécuté à la plume avec une grande délicatesse, est très-correct, les mouvements sont justes et expressifs; on y remarque une innovation : les ombres dans les vêtements sont indiquées par des touches noires; — un volume (nº 412 fr.) contenant le calendrier, l'indicateur des foires de la Champagne et diverses légendes de saints; il est daté de 1285, et l'enlumineur Henri, qui était un homme de talent, y a inscrit son nom.

Les miniatures dont un manuscrit était illustré étaient souvent si nombreuses, qu'un seul artiste n'aurait pu les exécuter, à moins d'y passer un temps considérable. Il est donc à croire que les artistes de renom auxquels l'illustration des manuscrits les plus importants était confiée, avaient sous leur direction des élèves auxquels ils faisaient exécuter dans leur atelier la plus grande partie des illustrations. Le maître se réservait quelques-uns des tableaux les plus intéressants. Un manuscrit in-folio de la Bible, conservé à la Bibliothèque de l'Arse-

nal (T. L. 2), qui contient un grand nombre de très-petites miniatures dans les lettres ornées, démontre de quelle manière se faisait l'intervention du maître. A partir du folio 254, on trouve sur les marges une esquisse de chaque miniature tracée au crayon dans une dimension du double de l'exécution. Cette esquisse est d'une main sûre et très-exercée; elle est fort peu arrêtée, et ne donne aucun détail, mais elle suffisait à l'élève pour exécuter le sujet dont le maître avait ainsi tracé la composition. Cette esquisse, qui devait être effacée, subsiste là par suite d'un oubli.

Les miniatures de la première moitié du quatorzième siècle diffèrent peu de celles du treizième, et néanmoins, on s'aperçoit d'une tendance à produire plus d'effet et à revenir au modelé. Dans une Bible en français du commencement du quatorzième siècle, qui appartient à la Bibliothèque impériale (n° 398 fr.), toutes les miniatures sont exécutées absolument dans le style du treizième siècle, mais le trait des contours est fortement renforcé du côté de l'ombre, de manière à produire un effet satisfaisant. Nous avons fait la même remarque dans un manuscrit de la traduction de la *Légende dorée* par Jean Belet, appartenant à la même bibliothèque (n° 183 fr.). Une *Vie de saint Denis,* en trois volumes in-octavo, conservée dans le même établissement (n° 2090), renferme un très-grand nombre de miniatures qui constatent un véritable progrès dans l'art de peindre. Le dessin, très-correct, est exécuté à la plume avec une grande précision; le coloris consiste en une gouache assez épaisse. Certaines couleurs prennent des nuances plus claires que dans l'époque précédente : elles sont toujours d'un ton vif et

franc; les têtes présentent un léger modelé en brun, et les ombres sont obtenues dans les plis des vêtements par un ton plus foncé de la couleur locale. Les murs de villes et les monuments sont rendus par des couleurs de convention, mais les saillies sont parfaitement accusées par des ombres portées très-vigoureuses. Les compositions sont d'ailleurs remarquables par leur bonne entente et leur variété. L'ornementation consiste en jolies lettres ornées renfermant dans leur vide des rinceaux à feuilles anguleuses qui se détachent sur un fond d'or. Des rameaux filigraniques aux petites feuilles d'or en forme de trèfles s'échappent du centre des lettres, et se répandent sur les marges. Ce genre d'ornementation, qu'on peut trouver un peu maigre, va devenir général au quatorzième siècle. La miniature que reproduit la vignette placée en tête de ce chapitre en offre un spécimen. La peinture qui se trouve en tête du premier volume de la *Vie de saint Denis* (fol. 4) fournit la date du manuscrit; on y voit, en effet, un abbé mitré présentant le livre à un roi de France. Les noms des deux personnages sont écrits au-dessus de leur tête : PHILIPPUS REX — EGIDIUS ABBAS. L'abbé est Gilles I[er], qui a gouverné l'abbaye de Saint-Denis de 1304 à 1326; il a donc été en possession de la dignité d'abbé de Saint-Denis sous deux rois du nom de Philippe, Philippe le Bel († 1314) et Philippe V († 1322). La taille élevée que l'artiste a donnée au roi de France dans le tableau désigne assez ce dernier prince, qui a reçu le surnom de le Long à cause de sa grande stature.

Néanmoins, les peintures de deux manuscrits de la Bibliothèque impériale (n[os] 1156 et 241), datés le pre-

mier de 1340, le second de 1348, font voir que, jusqu'au milieu du quatorzième siècle, les miniaturistes persistèrent en général à suivre, sans l'améliorer beaucoup, le genre de dessin à la plume et d'enluminure par des teintes plates qui avait pris naissance au treizième. On n'y trouve, en effet, que quelques timides essais d'ombre dans les vêtements par la couleur locale plus foncée.

## II.

*En Allemagne, dans les Pays-Bas et en Angleterre.*

L'Allemagne persiste, durant les premières années du treizième siècle, dans le style byzantin modifié par des tendances germaniques, style qui régnait durant l'époque précédente. Les miniatures d'un psautier écrit pour le landgrave Herman de Thuringe, et conservé aujourd'hui dans la bibliothèque particulière de S. M. le roi de Wurtemberg à Stuttgard, offrent les spécimens les plus remarquables de la peinture allemande de ce temps. La roideur des modèles byzantins de la décadence y est adoucie d'une manière assez heureuse (1).

Nous pouvons citer encore une belle figure de saint Grégoire (2), que renferme un manuscrit de la Bibliothèque impériale (n° 2287 lat.). Mais le nouveau style français, tout à fait indépendant de l'influence byzantine, et qui se bornait à un trait à la plume très-fin et à une enluminure en teintes plates, pénétra bientôt en Allemagne. Nous citerons en ce genre un manuscrit des

(1) M. WAAGEN, *Manuel de l'histoire de la Peinture,* ÉCOLE ALLEMANDE, trad. de MM. HYMANS et PETIT, t. I, p. 27.

(2) On en trouvera une reproduction en couleur dans *Le Moyen Age et la Renaissance,* MINIATURES DES MANUSCRITS, t. II, pl. XV.

*Décrétales de Gratien* et un lectionnaire, appartenant tous deux au même établissement (nos 3884 et 796 lat.). On voit dans le manuscrit des Décrétales de grandes figures dessinées à la plume avec netteté et précision; mais les proportions en sont mauvaises et allongées outre mesure. Dans une figure plus petite, les détails des vêtements sont indiqués par un trait blanc sur une teinte plate bleue, et par un trait bleu sur une robe blanche rendue par le parchemin non colorié. Dans le lectionnaire, les miniatures sont renfermées dans des initiales. Le dessin est tracé très-finement au pinceau, et les figures sont enluminées de couleurs d'aquarelle en teintes plates sans modelé. Dans l'une des miniatures (fol. 52) qui a pour sujet la Nativité du Christ, la Vierge est couchée dans un lit, au pied duquel se tient saint Joseph, coiffé du bonnet des électeurs de l'Empire. Toute trace du style byzantin a disparu.

Au commencement du quatorzième siècle, le dessin paraît plus négligé en Allemagne, sans que le coloris se soit beaucoup amélioré. Les peintures des manuscrits illustrés de cette époque justifient cette appréciation. Nous pouvons citer les nombreux dessins que renferme une collection de chansons composées par des trouvères allemands, qui est conservée à la Bibliothèque impériale (n° 32 all.). Les contours, larges et hardis, sont tracés au pinceau en traits noirs ou bruns, d'une main assez sûre; mais les attitudes sont tourmentées, et la recherche de la dignité aboutit souvent à des tournures fausses et roides. Le coloris consiste en une enluminure superficielle et grossière sans aucun essai de modelé.

Les traditions byzantines avaient persisté dans les

Pays-Bas, durant la première moitié du treizième siècle, d'une manière plus sensible qu'en Allemagne; on doit en attribuer la cause à l'établissement des princes flamands sur le trône de Constantinople. Mais, dans la seconde moitié de ce siècle, la technique française pénétra dans les Flandres. On en trouve la preuve dans les miniatures de plusieurs manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai [1]. Dans la première moitié du quatorzième siècle, les Flamands se montrèrent peut-être moins habiles dessinateurs que durant l'époque précédente, mais ils commencèrent à revenir au procédé de la gouache, comme on peut le voir dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale (n° 116 lat.), contenant une partie de l'Ancien Testament et le Nouveau Testament en entier. Ils ne tardèrent pas à faire présager qu'ils allaient se montrer les maîtres de l'art en ce genre de travail.

L'Angleterre, tout occupée de guerres, commença à négliger la culture des arts durant la période dont nous nous occupons. Les manuscrits illustrés de ce temps sont assez rares, et l'on peut juger, par les miniatures de ceux qui subsistent, que le genre français avait été exclusivement adopté par les peintres de l'Angleterre. Nous citerons comme exemple un manuscrit de la *Vie des Saints Pères*, appartenant à la Bibliothèque impériale (n° 1038 lat.), et qui, bien qu'écrit en français, est regardé comme étant d'origine anglaise. La langue française était parlée au treizième siècle dans toutes les cours de l'Europe et par la noblesse en Angleterre, dans les Pays-Bas et à

[1] M. Durieux, *Les Miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai*, p. 45.

Naples; aussi beaucoup de manuscrits ont-ils été écrits en cette langue dans ces différents pays. Pour apprécier la nationalité des peintres qui ont illustré les livres de cette époque, il faut, lorsque tout renseignement positif vient à manquer, faire attention au dialecte employé dans le texte, au genre spécial de l'écriture, aux saints mentionnés dans le calendrier quand il s'en trouve un dans le manuscrit, et au style des peintures.

## § V.

### EN OCCIDENT, L'ITALIE EXCEPTÉE, DEPUIS 1350 JUSQUE VERS 1410.

La sculpture, qui s'était élevée au treizième siècle à un haut degré de perfection par la correction des formes générales du corps humain, avait répandu son influence sur la peinture. Mais cette influence n'avait pu s'étendre au delà des bornes tracées à la sculpture elle-même, qui a pour objet l'imitation exacte des formes sans le secours des couleurs. Le peintre du treizième siècle, tout en réformant par l'étude de la nature l'incorrection qui se faisait voir dans les peintures antérieures, s'était uniquement attaché à représenter d'une façon régulière les contours extérieurs des objets; il s'en était tenu, à vrai dire, à reproduire des situations, comme la sculpture, et il avait négligé complétement les ressources que présentent les couleurs pour donner à une image le relief qui lui est propre. Les couleurs transparentes qu'il employait ne faisaient que teindre les objets sans rien ajouter à la vérité de la reproduction. Mais, vers le milieu du quatorzième siècle, une révolution complète s'opéra dans l'art de peindre. A la pureté du dessin qui trace les prin-

cipaux contours, le peintre s'efforça d'ajouter le modelé de l'objet par la dégradation des teintes et par l'opposition des ombres et des lumières; à partir de cette époque, le coloris donna à l'image non-seulement la couleur, mais encore la forme et le relief. A la plume qui traçait sèchement le dessin, succéda le pinceau, qui fut employé tant pour accentuer le dessin que pour distribuer les couleurs et en dégrader les teintes avec harmonie; si le dessin avait été esquissé au trait par l'artiste, des teintes épaisses de couleur le couvrirent entièrement, et le firent disparaître; la gouache, en un mot, remplaça l'aquarelle aux couleurs transparentes; le vélin ne fut plus que la matière subjective de la peinture, et cessa de concourir à l'effet. Le bleu foncé et le vermillon éclatant continuèrent encore pendant quelque temps à être employés purs, mais les autres couleurs furent mélangées avec adresse; on modela les carnations par de larges demi-teintes et par des ombres légères. L'or fut employé de nouveau en poudre délayée, et vint par de légères hachures rehausser certaines parties des vêtements et des accessoires : ce n'était que le renouvellement d'un procédé mis en œuvre par les miniaturistes à l'époque carolingienne.

Ce changement complet de système paraît avoir pris naissance dans la Flandre. Un manuscrit de la Bibliothèque de Cambrai (n° 274), daté de 1331, montre les deux genres de peinture de la gouache et de l'aquarelle. On les trouve également réunis dans une belle Bible in-folio (n° 327) appartenant au même établissement[1].

[1] M. Durieux, *Les Miniatures des manuscrits de la Bibliothèque de Cambrai*, p. 50.

Le plus ancien manuscrit français offrant ce genre de peinture que nous puissions citer avec une date certaine, est une traduction des Décades de Tite-Live par Pierre Berceure (Biblioth. impériale, n° 30), qui commence ainsi : « C'est le roman de Titus-Livius, et premiè- » rement s'ensuit le prologue du translateur. A prince » de très-souveraine excellence, Jehan, roi de France » (1350 ÷ 1364). Dans la première initiale, Berceure est représenté à genoux et présentant son livre au roi Jean, assis sur un trône et revêtu du costume royal.

L'amélioration qui se produit dans le coloris ne fait pas négliger le dessin. La nature est observée de plus près : les poses deviennent plus nobles et plus vraies que dans l'époque précédente : le modelé des visages permet de leur donner un caractère d'individualité que les peintres n'avaient pas su leur imprimer jusqu'alors, et les détails en sont très-finement rendus. Mais le sentiment pour la vérité de la nature fait abandonner la vérité historique, et l'art est entraîné dans un réalisme exagéré. L'artiste copie ce qu'il a sous les yeux ; les personnages sacrés ou profanes, à quelque époque qu'ils appartiennent, sont reproduits avec les costumes et les armes de son temps ; les représentations de l'Évangile même prennent une teinte domestique dans les scènes de la sainte famille. Les monuments, les meubles et les accessoires qui se font voir dans les tableaux sont la reproduction des types indigènes. Nous n'en citerons qu'un seul exemple, emprunté au beau manuscrit de la traduction de Tite-Live que nous venons de citer. En tête du livre I<sup>er</sup> (fol. 9), l'artiste a voulu peindre « la venue de Enéas en Italie. » Enée, portant le costume

des rois de France, s'avance à cheval suivi de ses soldats, couverts des armures en usage au quatorzième siècle; et plus bas, Romulus et Rémus, emmaillottés dans des bandelettes serrées suivant l'usage du temps, sont allaités par la louve. Cependant, le Christ est toujours vêtu de la longue robe et du manteau de l'antiquité, mais les apôtres eux-mêmes n'échappent pas toujours aux costumes bourgeois des contemporains.

Les draperies n'ont plus ce caractère de maigreur et de sécheresse qu'on rencontrait trop souvent dans l'époque précédente; elles se plissent avec plus d'élégance et de pittoresque, et tombent avec plus de moelleux.

L'or disparaît des fonds, et les arrière-plans se garnissent d'édifices gothiques, d'arbres et de collines aux formes conventionnelles; mais, jusque vers la fin du quatorzième siècle, les fonds sont encore le plus souvent remplis, soit par un damier partie en or partie en couleur, soit par une teinte de couleur rehaussée de rinceaux d'or d'un contour gracieux et d'une finesse extrême, ou couverte d'un quadrillé renfermant des quatre-feuilles ou autres ornements dans les carreaux. C'est ainsi que sont exécutés les fonds de la plus grande partie des miniatures qui enrichissent les manuscrits écrits pour Charles V († 1380), tels que la Bible conservée au Louvre, les livres de ce prince que possède la Bibliothèque impériale (n^os 437, 2813, 9749 fr.), et une belle Bible[1] conservée à la bibliothèque de l'Arsenal

[1] On trouvera la reproduction de quatre des miniatures de ce beau manuscrit dans *Les Arts somptuaires*. Texte, t. II, p. 136, t. I^er des planches.

(T. L. n° 4). Un manuscrit (Biblioth. impériale, n° 208 fr.) contenant *les Politiques* et *les Économiques* d'Aristote qui fut fait pour Louis II, comte de Flandre († 1384), présente la même ornementation. On la retrouve encore dans un autre manuscrit (Biblioth. impériale, n° 823 fr.), *le Pèlerinage de la vie humaine*, qui est daté de 1393. Ce n'est donc que par exception qu'on rencontre des fonds de paysage avant le commencement du quinzième siècle. Le plus ancien exemple que nous en puissions citer est encore emprunté à cette traduction de Tite-Live présentée au roi Jean. Dans les rares paysages de cette époque, la perspective linéaire est essayée parfois avec assez de succès, mais l'entente du clair-obscur et la perspective aérienne sont tout à fait nulles encore.

Dès le commencement du quinzième siècle, les fonds acquièrent de la profondeur; les paysages et les intérieurs se développent; la perspective linéaire s'améliore, et l'on peut constater des germes de perspective aérienne et de clair-obscur. La composition fait également de remarquables progrès; les figures groupées avec art sont réparties sur divers plans, et l'on possède enfin de véritables tableaux.

L'ornementation des pages consiste ordinairement en rameaux filigraniques chargés de trèfles d'or et de fleurettes de couleur qui se répandent sur les marges. Au milieu de ces rinceaux, on trouve souvent des anges ou de petits génies qui jouent de divers instruments [1], des oiseaux, de petits animaux, quelques êtres fantastiques et des grotesques. Tout cela est arrangé avec entrain et

[1] Voyez la vignette en tête de ce chapitre, qui est tirée d'un manuscrit du quatorzième siècle.

d'une façon fort spirituelle. Un manuscrit, daté de 1364, appartenant à la Bibliothèque impériale (n° 246 fr.), fournit dans l'ornementation de ses marges de curieux spécimens de ces figures grotesques. Quelques initiales, en tête des chapitres, sont assez grandes pour contenir elles-mêmes des miniatures. Les autres, plus petites, sont exécutées en or et en couleur sur un fond de filigranes.

Les miniaturistes affectionnèrent alors deux nouveaux genres de peinture, le camaïeu et la grisaille, à laquelle ils ajoutèrent quelquefois une coloration très-légère de certaines parties, comme les cheveux ou les carnations. C'est ainsi que sont exécutées les peintures de la Bible faite pour Charles V, laquelle est conservée au Louvre. Dans le beau manuscrit in-folio des *Chroniques de France* qui appartient à la Bibliothèque impériale (n° 2813 fr.), les illustrations, sauf quelques-unes, sont exécutées en camaïeu gris ; mais les couronnes, les mitres des prélats, les ceintures militaires et le siége royal sont rendus en or. Le roi de France fait exception : il est toujours représenté avec le costume royal, d'un bleu éclatant semé de fleurs de lis d'or [1].

Nous avons déjà mentionné quelques beaux manuscrits illustrés de l'époque de Charles V : il nous reste à en citer quelques-uns de la fin du quatorzième siècle et des premières années du quinzième. Parmi ceux qui appartiennent à la Bibliothèque impériale de Paris, nous signalerons : *La Cité des Dames* (n° 609 fr.), par Christine de Pisan, qui y est représentée assise dans son cabinet de travail ; le dessin est sec, et les couleurs sont vives

(1) L'une des miniatures est reproduite dans *Les Arts somptuaires*, t. Ier des planches.

et crues : des rehauts de blanc sont employés dans les lumieres : les carnations presentent encore peu de modelé ; — l'*Epitre d'Othea à Hector* (n° 606 fr.), par Christine de Pisan, que l'on voit dans la premiere miniature (fol. 1) offrant à genoux son livre au duc d'Orléans, frère de Charles VI : les figures sont dessinées correctement et le modele est obtenu par la dégradation des teintes, mais la perspective est des plus vicieuses ; le coloris a beaucoup d'eclat : — la traduction du livre de Boccace, *De casu nobilium virorum* (n° 234 fr.), ou l'on trouve des miniatures d'un dessin assez correct : les têtes sont bien modelees et pleines d'expression ; les lumières sont obtenues par la degradation des teintes ; — un manuscrit intitule *Le livre des merveilles du monde* (n° 2810 fr.), qui n'est autre que le recit des voyages de Marco Polo et de six autres voyageurs. Ce livre fut donne par Jean Sans-peur, duc de Bourgogne († 1419), a son oncle le duc de Berry ; l'artiste a pu se livrer dans les illustrations a tous les écarts de son imagination. Si le dessin ne manque pas de correction et si les figures ont de la finesse et de l'expression, la perspective est souvent defectueuse ; la couleur est quelquefois de convention ; mais elle a deja cet harmonieux éclat qui allait faire bientôt la gloire de l'ecole flamande, à laquelle il faut attribuer les peintures de ce manuscrit.

Nous devons une mention toute particulière aux peintures de trois manuscrits de la Bibliothèque impériale qui representent l'etat le plus avancé de la miniature à cette époque, prodiges de finesse et d'elégance que l'art moderne, avec ses allures expeditives, ne pourrait arriver bien certainement à egaler : Le livre de prières de

Jean duc de Berry [1], en latin et en français (n° 13091 fr.; ancien suppl. franç., n° 2015); le magnifique psautier latin (n° 919 lat.), grand in-folio (de 39 centimètres de hauteur sur 29 et demi de largeur), exécuté aussi pour ce prince et terminé en 1409; et un autre psautier de format in-quarto (n° 10483 lat.), connu sous le nom de Bréviaire de Belleville : il avait été donné par Charles VI à Richard II, roi d'Angleterre, à la mort duquel il passa en la possession du duc de Berry, qui en fit présent à sa nièce Marie de France, religieuse à l'abbaye de Poissy.

Quelques noms d'artistes miniaturistes sont parvenus jusqu'à nous. On peut citer Jacquemin, surnommé Gringonneur, les frères Manuel, Jean de Saint-Éloi, Perreis de Dijon, Cobin de Lafontaine, Copin de Gant; Guillaume de Bailly, qui avait été chargé, en 1381, de peindre les Chroniques de Froissart pour le roi d'Angleterre; Andrieu Beauneveu, auquel on croit pouvoir attribuer les belles peintures du livre de prières du duc de Berry (Bibl. imp., n° 13091 lat.); Jacquevrart de Hodin, Paul Limbourg et ses frères, qui ont travaillé au psautier in-folio du duc de Berry; Henri de Trévoux, Rambaldis, Jean de Montmartre, Hubert, le moine Bernard de Saint-Omer; Pierre de Soliers de la Provence, et Jean de Bruges, peintre de Charles V, qui exécuta en 1371 les miniatures d'un manuscrit de la Bible qui est conservé au musée de Westrenen à la Haye [2].

(1) On trouvera la reproduction de l'une des miniatures dans *le Moyen Âge et la Renaissance*, MINIATURES DES MANUSCRITS, pl. XVIII, t. II.

(2) M. WAAGEN, *Manuel de l'histoire de la Peinture;* ÉCOLE FLAMANDE; Paris, 1863, t. Ier, p. 82.

La révolution qui s'opéra dans la peinture, en France et dans la Flandre, vers le milieu du quatorzième siècle et les grands progrès qu'elle ne cessa de faire, sont dus au goût des rois de France et des princes français pour ce bel art et aux encouragements qu'ils lui prodiguèrent. Malgré la guerre dans laquelle il fut continuellement engagé et les malheurs de sa captivité, le roi Jean, comme on l'a vu, fit exécuter des manuscrits illustrés. Ses quatre fils furent grands amateurs de beaux livres, et en firent écrire et illustrer un grand nombre; ils sont presque tous parvenus jusqu'à nous, et forment une des principales richesses de nos collections nationales. Charles V n'avait eu qu'une vingtaine de volumes pour sa part dans le partage des livres du roi Jean entre ses enfants; mais il donna tous ses soins à augmenter sa bibliothèque, qui s'élevait à sa mort à plus de douze cents volumes[1]; la tour du Louvre en renfermait neuf cent dix. Gilles Mallet, valet de chambre et garde des joyaux du roi, qui était aussi bibliothécaire, en a laissé un inventaire que M. Van Praët a publié. Après Charles V, il faut nommer son frère le duc de Berry, dont les bibliothèques en Auvergne, à Melun, à Fontainebleau et à Paris, renfermaient un nombre considérable de beaux volumes illustrés. Le jeune duc de Bourgogne Philippe le Hardi, qui en 1384 devint comte de Flandre du chef de sa femme Marguerite, seule héritière de Louis de Male, fut également bibliophile et donna des encouragements à la peinture, qui allait bientôt jeter un si vif éclat dans ses États de Flandre, sous son petit-fils Philippe le Bon.

(1) *Catalogue des manuscrits de la Bibliothèque royale de Bourgogne*; Bruxelles, 1842.

Depuis le milieu du quatorzième siècle, tous les progrès qui s'étaient révélés en Occident dans l'art de peindre avaient pris naissance en France et dans les Pays-Bas. L'Allemagne resta de beaucoup en arrière de ces deux pays. Les manuscrits allemands illustrés de l'époque dont nous nous occupons sont assez rares; les peintures qui les décorent se ressentent de l'influence de l'école flamande. Nous citerons un manuscrit latin, appartenant à la Bibliothèque impériale (n° 511 lat.), *Speculum humanæ salvationis,* qui renferme à chaque page un dessin exécuté en camaïeu gris. Les carnations sont légèrement teintes en brun, et le terrain, de même que le feuillage, a reçu, en certaines parties, quelques teintes d'un vert léger. Tout est exécuté au pinceau; mais si le dessin des figures, qui sont d'une assez grande proportion, ne manque pas absolument de correction, l'aspect général des compositions est barbare. Cependant l'art de la miniature avait pris un développement plus satisfaisant en Bohême, grâce à l'empereur Charles IV (1347†1378) qui, pendant trente années, ne négligea rien pour favoriser la Bohême, l'un de ses États héréditaires. Les peintures des manuscrits de son temps ont une grande analogie avec les miniatures contemporaines françaises et flamandes, et l'on a pu croire avec quelque raison que Charles IV, qui avait longtemps résidé en France, avait appelé en Bohême des peintres français qui imprimèrent une direction aux artistes du pays [1]. Les manuscrits sur lesquels on peut appuyer ces appréciations, sont : un livre de prières

[1] M. Waagen, *Manuel de l'histoire de la Peinture;* École allemande; trad. de MM. Hymans et Petit, t. Ier, p. 65.

provenant de l'archevêque Ernest de Prague (†1350), conservé à la bibliothèque du Musée de cette ville, dont l'auteur signe Sbinko de Trotina ; — un *Essai sur les doctrines de la vérité chrétienne*, exécuté en 1373 par Thomas Stituij, qui appartient à la bibliothèque de l'université de Prague; — une Bible allemande, écrite et illustrée pour l'empereur Wenceslas (1378-1400); — et un missel provenant de l'archevêque de cette ville, Sbinko-Husen de Hasenbourg (1402). Ces deux derniers manuscrits appartiennent à la Bibliothèque de Vienne. Un critique très-judicieux a cru voir dans les miniatures des deux manuscrits conservés à Prague une influence très-prononcée de l'art italien [1].

L'art d'orner les manuscrits ne se développa pas en Angleterre aussi bien qu'en France et dans la Flandre. Les manuscrits de l'époque dont nous nous occupons témoignent d'une grande infériorité. Un manuscrit appartenant à la Bibliothèque impériale (n° 765), offre des peintures où les personnages ont le corps roide; l'allongement des proportions est exagéré et les têtes sont trop grosses; les monuments d'architecture qui y sont reproduits affectent des formes peu gracieuses. Une traduction française de la Bible, conservée dans la même Bibliothèque (n° 1 fr.), qu'on peut supposer, d'après l'écriture et le dialecte, avoir été exécutée en Angleterre, renferme cent trente-huit miniatures d'un style qui semblerait accuser une époque antérieure. Le dessin est défectueux, les ombres ne sont indiquées que par un trait plus foncé de la cou-

[1] M. A. Darcel, *Excursion artistique en Allemagne*; Paris, 1862, p. 47.

leur locale jeté un peu au hasard; la gouache est sale.

Les malheurs qui accablèrent la France dès que Charles VI fut tombé en démence, y apportèrent un temps d'arrêt dans la marche de l'art, qui reçut au contraire un très-grand développement dans les Pays-Bas et en Italie. Lorsque la France, moins agitée, revint au culte de l'art, vers le milieu du quinzième siècle, elle eut à subir la double influence des écoles flamande et italienne. Nous allons donc examiner d'abord l'état de la peinture en miniature dans les Pays-Bas au quinzième siècle et au seizième; puis, après avoir tracé l'historique de cet art en Italie, depuis le moment où nous l'avons laissé, c'est-à-dire depuis le commencement du treizième siècle, nous terminerons par l'étude de sa destinée en France.

## § VI.

### DANS LA FLANDRE, EN HOLLANDE ET EN ALLEMAGNE, AU XV$^e$ ET AU XVI$^e$ SIÈCLE.

### I.

*Dans la Flandre, de 1410 environ à 1467.*

Pendant que la France, déchirée par la guerre civile et la guerre étrangère sous un roi en démence, voyait s'éteindre le culte des arts, la Bourgogne, détachée de la mère patrie, et la Flandre jouissaient d'une grande prospérité et vivaient dans la paix et dans l'abondance. Philippe le Hardi, qui était devenu souverain de la Flandre et de l'Artois à la mort de son beau-père, Louis de Male, avait su, par une sage conduite, maintenir la tranquillité dans ces provinces, en même temps qu'il y encourageait les arts. Son fils, Jean Sans-peur,

leur assura les mêmes avantages. Sous Philippe le Bon (1419 † 1467), leur prospérité ne fit que s'accroître. Ce prince avait une prédilection particulière pour l'ornementation des manuscrits et pour la peinture en miniature. Il fit écrire un grand nombre de livres, et, en 1443, il possédait la plus riche bibliothèque de l'Europe. Il laissa à la seule ville de Bruges neuf cent trente-cinq volumes. Beaucoup de seigneurs néerlandais suivirent l'exemple de leur souverain, et firent exécuter des manuscrits à miniatures. On doit une mention particulière à Louis de Bruges, seigneur de Gruthuyse († 1492), chevalier d'honneur de la princesse Marie, fille de Charles le Téméraire; il s'appliqua, durant toute sa vie, à rassembler une collection de manuscrits superbes, les uns achetés, les autres exécutés sous sa direction. Ses beaux livres illustrés passèrent en grand nombre, après sa mort, dans la bibliothèque des rois de France, et nous aurons occasion d'en citer plusieurs qui appartiennent à notre Bibliothèque impériale [1]. Le goût du souverain et des grands seigneurs néerlandais imprima dans la Flandre un immense développement à la peinture en miniature. Nous avons dit que la révolution qui s'opéra dans l'art de peindre avait pris naissance en Flandre, et nous avons expliqué dans le paragraphe précédent en quoi consistait le nouveau système de peinture adopté par les miniaturistes dans la seconde moitié du quatorzième siècle. Dès le commencement du quinzième, on y vit grandir cette école réaliste, qui avait pour chefs les frères Hubert

[1] On peut consulter sur ce sujet, Van Praet, *Recherches sur Louis de Bruges, suivies de la Notice de ses manuscrits*; Paris, 1831.

(1366 † 1426) et Jean Van Eyck († 1441); la peinture en miniature arriva sous leur influence à un très-haut degré de perfection. Les frères Van Eyck, développant les tendances de leurs prédécesseurs, parvinrent à substituer sans retour, et d'une manière aussi heureuse que décisive, le réalisme moderne au symbolisme des anciens. Toutes leurs peintures furent empreintes d'individualité; abandonnant l'expression typique, ils s'appliquèrent à reproduire la beauté vivante et non la beauté idéale; ils traduisirent en portraits les personnifications de la Vierge, des apôtres, des prophètes et des martyrs. Ils s'efforcèrent de représenter dans toute leur vérité les plus petits détails de la nature, et trouvèrent le moyen de rendre, de la manière la plus exacte, la forme et la couleur de tous les objets. Lés étoffes des draperies et tous les détails des plis furent exprimés par eux avec un soin extrême, et ils arrivèrent à créer des paysages où l'entente de la perspective linéaire et aérienne ne laisse rien à désirer. Mais leur principal mérite consista à revêtir leur peinture d'un coloris harmonieux et brillant que nul peintre n'avait pu atteindre avant eux.

L'école des Van Eyck ne s'éteignit pas avec eux; leurs principes et leur manière furent propagés par leurs élèves. Pierre Christophsen, Justus Van Ghent, Thierry Stuerbout et Rogier Van der Weyden († 1464) sont les plus célèbres. Celui-ci eut pour élève Jean Memling († 1490), le plus grand maître flamand de la seconde moitié du quinzième siècle [1].

[1] On doit consulter sur ces grands artistes M. WAAGEN, *Manuel de l'histoire de la Peinture;* ÉCOLE ALLEMANDE, FLAMANDE, HOLLANDAISE; trad. de MM. HYMANS et PETIT; Paris, édit. Morel, 1863.

L'imitation de la nature, caractère principal de l'école des Van Eyck, était parfaitement appropriée à la peinture en miniature, qui se prête merveilleusement à la reproduction minutieuse de toutes choses. Aussi les miniaturistes flamands s'attachèrent-ils à la manière de ces grands maîtres, et ils les prirent pour modèles dans leurs productions. On a même cru reconnaître la main des Van Eyck et de leurs élèves les plus distingués dans un certain nombre de miniatures des manuscrits illustrés de leur époque, et bien qu'aucun document authentique ne soit venu révéler leur participation incontestable à l'ornementation de ces manuscrits, on y trouve des pages tellement empreintes de leur manière, qu'on a pu judicieusement les leur attribuer. Il faut dire que le goût de leur époque et des souverains leurs protecteurs pour l'illustration des livres, a dû incontestablement les obliger à en décorer quelques-uns de leurs délicieuses compositions. Mais il ne faut se prononcer sur ces attributions qu'avec la plus grande réserve. « Car s'il y eut » au quinzième siècle, comme le dit M. de Laborde, » de grands peintres qui faisaient par exception d'admi- » rables miniatures, il y eut en même temps d'adroits » praticiens qui exécutaient, comme en fabrique, l'en- » luminure d'innombrables manuscrits. Entre ces pro- » ductions également brillantes de couleurs, également » rehaussées d'or, la différence est grande; les unes, » piquantes d'originalité, inspirées par le talent, y sont » des jalons dans l'histoire de la peinture; les autres, » monotones, étaient et sont restées un grand luxe, mais » voilà tout [1]. »

[1] *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. LXXXIII.

Cette conclusion est peut-être sévère, et il faut dire qu'il y a beaucoup à admirer dans ces miniatures de second ordre qui ne sont pas sorties de la main des premiers maîtres de l'école. On y trouve souvent un dessin correct, des attitudes excellentes, des gestes justes et précis, des têtes bien modelées et remplies d'expression, une grande perfection technique et un coloris transparent, harmonieux et puissant. Après avoir signalé les miniatures qui sont attribuées avec raison, suivant toute apparence, aux grands artistes que nous avons nommés, nous pourrons désigner un assez grand nombre de manuscrits dont les miniatures sont bien dignes de fixer les regards des plus fins amateurs.

« On peut admettre comme certain, dit M. Waagen [1], « que les frères Van Eyck ont peint la miniature quand » l'occasion s'en présentait. » Le savant directeur de la galerie de Berlin désigne comme provenant des Van Eyck un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris (fonds la Vallière, n° 88) dont les miniatures ne sont pas seulement inspirées par les tendances artistiques qui guidaient les frères Van Eyck, mais trahissent en outre, par l'ampleur et la facture, des peintres habitués à travailler dans de plus grandes proportions. Ce manuscrit est le fameux *Breviarium Sarisberiense*, plus connu sous le nom de Bréviaire du duc de Bedford. Il fut en effet exécuté pour ce prince, qui avait épousé, en 1423, la princesse Anne, sœur du duc de Bourgogne Philippe le Bon. On comprend qu'il ait participé au goût de son beau-frère pour les manuscrits illustrés, et

[1] *Manuel de l'histoire de la Peinture*, t. I, p. 111.

qu'il ait demandé des travaux aux Van Eyck, peintres attachés au service du duc de Bourgogne.

Le livre, de format in-octavo, se compose de sept cent onze folios, dont toutes les pages sont enrichies d'une bordure [1] composée de rinceaux de couleur, de fleurs sur leurs tiges, et de rameaux filigraniques à fleurettes, qui enveloppent quatre petits cadres renfermant de délicieuses miniatures. On y trouve en outre quarante-cinq miniatures plus importantes, qui occupent la moitié ou les trois quarts des pages. D'après M. Waagen et un certain nombre de connaisseurs qui ont suivi son opinion [2], il faut reconnaître que trois artistes différents ont travaillé aux miniatures de ce beau livre, et que ces artistes ne seraient autres que Hubert et Jean Van Eyck, et leur sœur Marguerite. L'une des plus remarquables (au folio 8), représentant la sainte Trinité entourée d'anges, dans le ciel, et au-dessous, sur la terre, dans un riche paysage, Abraham, Isaac, Jacob, Moïse, David et Malachie, élevant les mains vers le Créateur, serait de Hubert Van Eyck, ainsi que quelques autres, reconnaissables à une touche libre et facile, à la délicatesse des teintes, à l'harmonie extraordinaire dans la couleur locale. Quelques autres de ces peintures, remarquables par une plus grande énergie dans les têtes, par une originalité plus forte dans l'expression, par plus d'élégance dans les proportions et dans les ajustements, devraient être attribuées à Jean Van Eyck. Il faudrait ranger dans cette classe la scène de l'Ascension, où l'on

(1) Les bordures ne sont terminées que jusqu'au folio 643.

(2) M. L. Leclanché, *Commentaire sur la Vie de Clovio*, dans sa traduction des *Vies des peintres*, de Vasari, t. VII, p. 227.

voit les anges et les patriarches attendant dans le ciel l'arrivée de Jésus; un saint Jean-Baptiste et une messe dans une église. Les peintures d'une main moins exercée et les ornements, peut-être, appartiendraient à Marguerite Van Eyck. M. de Laborde, tout en admettant que Jean Van Eyck ait entrepris l'exécution du bréviaire de Bedford et qu'il y ait travaillé lui-même, pense que ses élèves ont accompli la plus grande partie de la besogne, et qu'il est par trop subtil de faire la part de chaque membre de la famille sans avoir des miniatures authentiques comme terme de comparaison [1]. Ceci est fort juste, mais plusieurs des miniatures présentent une telle affinité avec certaines parties du célèbre retable de Gand, qu'on peut les attribuer avec certitude soit à Hubert, soit à son frère Jean, et il faut reconnaître que ces grands artistes ont été les directeurs de l'œuvre.

Quelques-unes des miniatures sont exécutées sur un fond de tapisserie, d'après l'ancien style; dans un grand nombre d'autres, au contraire, on rencontre des paysages qui offrent une nature aussi riche que gaie, avec une bonne entente de la perspective linéaire et aérienne, et des intérieurs dont les détails sont délicieux [2]. Le manuscrit, qui est daté de 1424, n'a pas été entièrement achevé : quelques peintures ne sont pas terminées; la place destinée à quelques autres est restée vide. Des détériorations laissent apercevoir le procédé d'exécution. L'esquisse a été faite à l'encre de Chine et au pin-

(1) *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. LXXXVII.

(2) M. CURMER a donné la reproduction de huit des miniatures de ce manuscrit aux pages 21, 31, 37, 103, 157, 165, 311 et 331 de ses *Evangiles des dimanches et fêtes.*

ceau, et remplie ensuite avec le ton de la couleur locale; puis les lumières et les ombres ont été ajoutées par-dessus, avec le pinceau, d'une façon magistrale.

On peut placer à côté des peintures du bréviaire du duc de Bedford les onze miniatures qui enrichissent un volume in-quarto de la Bibliothèque impériale (n° 2258 fr.) traitant des *Combats à outrance permis par lettres patentes de Philippe, roy de France, de l'an* 1306. Ces miniatures (de 10 à 11 centimètres de hauteur sur 9 à 10 de largeur), qui reproduisent les diverses phases du duel judiciaire, sont traitées dans le plus pur style de Van Eyck. L'heureuse disposition des groupes, la correction du dessin, l'expression des physionomies, le soin apporté dans le rendu des plus petits détails, la chaleur et surtout l'harmonie du coloris, permettent d'attribuer ces délicieuses peintures à Jean Van Eyck.

Rogier Van der Weyden, plus connu sous le nom de Roger de Bruges († 1464), est de tous les élèves de Jean Van Eyck celui qui a exercé la plus grande influence sur son époque. On reconnaît sa manière dans d'innombrables travaux d'art de tout genre qui virent le jour de son temps et après sa mort. Il peignit des miniatures, et la preuve s'en trouve dans le frontispice de la *Chronique de Hainaut,* manuscrit grand in-folio de la bibliothèque de Bruxelles (n° 9242), où les plus fins connaisseurs, MM. Waagen, de Laborde et Passavant, ont reconnu sa main. Cette miniature à pleine page est encadrée dans une bordure de fleurs et dans une ceinture formée par les armoiries de toutes les provinces appartenant au duc de Bourgogne. Elle représente le

duc Philippe le Bon assis sous un dais, recevant l'hommage du livre. L'animation et l'expression individuelle des têtes, la correction du dessin, l'effet de l'ensemble, l'ampleur de l'exécution et la richesse du coloris, élèvent cette miniature aux proportions d'un tableau d'histoire : l'école des miniaturistes flamands n'a rien produit de plus complet. Les autres miniatures du volume, qui occupent la moitié ou le tiers des pages, n'appartiennent pas au maître; elles sont de plusieurs mains et ont dû être exécutées par ses élèves. On ne peut leur refuser un certain mérite, mais la beauté exquise du frontispice leur fait du tort.

On avait attribué à Roger de Bruges les miniatures d'un manuscrit in-folio (de 36 centimètres sur 25) de la Bibliothèque impériale (n° 6449 fr.), ayant pour objet *la Légende de sainte Catherine d'Alexandrie*. Ces peintures en effet sont empreintes de la manière de ce maître; mais M. de Laborde n'y voit que la main de l'un de ses élèves, qui s'est inspiré de ses compositions et lui a pris ses expressions vives et accentuées(1). Ces miniatures, au nombre de trente-quatre, occupent environ un tiers des pages; elles sont exécutées à l'encre de Chine; les couronnes, les sceptres, l'équipement des chevaux et quelques accessoires sont rendus en or. L'éclat du métal sur le ton doux et harmonieux du camaïeu bistré n'est pas d'un bon effet; malgré quelques négligences, on reconnait dans ces peintures des compositions savantes, des groupes disposés avec art, des attitudes et des mouvements généralement bons, des têtes bien modelées et expressives. Les paysages qui forment le fond des petits

(1) *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. LXXXVII.

tableaux dénotent une grande intelligence de la perspective linéaire et du clair-obscur. On trouve dans les plis des vêtements ces cassures un peu anguleuses qu'on peut remarquer dans le grand retable de Saint-Bavon de Gand[1].

Jacques Undelot s'est fait connaître comme un miniaturiste de premier ordre dans une peinture des heures du comte de Charolais (Charles le Téméraire), manuscrit conservé à Copenhague. Cette miniature, signée de son auteur et datée de 1465, représente le jeune comte de Charolais et sa femme agenouillés sous le suaire. Nous ne connaissons pas cette peinture, mais M. de Laborde, qui en fait une copie qu'il se propose de publier, la trouve admirable. Les portraits sont microscopiques et grands à la fois, ils se détachent sur un fond de paysage digne des grands maitres de l'époque. M. de Laborde, dont les opinions sont très-respectables, voit dans Undelot un élève de Roger de Bruges; on ne trouve son nom sur aucune autre production des arts[2].

Nous devons signaler maintenant quelques manuscrits antérieurs à la mort de Philippe le Bon et dont les miniatures s'élèvent par leur mérite à la hauteur de l'école des Van Eyck : un missel fait pour le duc de Bedford entre 1423 et 1431 qui appartient à un amateur de Liverpool : il est orné de cinquante-neuf grandes miniatures et d'un grand nombre de petites. Plusieurs artistes ont donné leur concours à son exécution ; il n'y a que peu de peintures qui se rattachent à la plus belle manière des Van Eyck;

(1) Les Arts somptuaires contiennent la reproduction de deux des miniatures de ce manuscrit, t. II des planches.
(2) Les Ducs de Bourgogne, t. I, p. LXXXVI, note 2.

— un manuscrit composé pour Philippe le Bon, *l'Histoire du royaume de Jérusalem jusqu'en* 1210 : il appartient à la Bibliothèque impériale de Vienne (n° 2533). M. Waagen reconnaît dans les dessins dont ce livre est orné l'œuvre de trois peintres, artistes très-remarquables de l'école des Van Eyck; on y trouve comme un reflet du retable de Gand; — une traduction française, d'après un texte latin, des *Gestes du comte Gerard de Roussillon*, que conserve le même établissement (n° 2549) : les miniatures dénotent la même influence que dans le manuscrit précédent; on y distingue quatre mains différentes, dont deux appartiennent aux artistes les plus éminents de cette école. Le livre avait été écrit en 1447 par le scribe Jean Wauquelin, par ordre de Philippe le Bon [1]; — le *Roman de Guyron le Courtois*, en deux volumes in-folio (de 43 centimètres sur 32), conservés à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 356 et 357 fr.) : ils renferment un très-grand nombre de charmantes miniatures où l'on retrouve le style de celles du bréviaire de Bedford ; les compositions et le choix des costumes rappellent également le beau retable de Saint-Bavon; — un livre d'heures en latin de format in-quarto, appartenant aussi à la Bibliothèque impériale (n° 1166 lat.) : il renferme douze miniatures à pleine page, véritables et délicieux tableaux dont les sujets sont tirés des Évangiles. Les compositions, le dessin, le coloris, méritent également des éloges ; les paysages et les intérieurs témoignent d'une entente parfaite de la perspective linéaire et aérienne; l'or est employé dans les lumières

[1] M. Waagen, *Manuel de l'histoire de la peinture;* École flamande, t. I, p. 163 et suiv.

des vêtements, comme dans les peintures du bréviaire de Bedford. Les miniatures placées au verso des pages sont encadrées dans de délicieuses bordures toutes variées; elles offrent des fleurs, au milieu desquelles sont des oiseaux et des insectes, sur un fond d'or ou de couleur, ou bien des motifs d'architecture en camaïeu brun rehaussé d'or, ou bien encore des inscriptions dont les lettres rehaussées d'or se détachent sur un fond brun; — un livre d'heures in-quarto, conservé à la Bibliothèque de la Haye, enrichi de nombreuses vignettes en grisaille d'une beauté extraordinaire : elles rappellent par le style la première manière de Memling. Philippe le Bon y est représenté plusieurs fois dans un âge avancé, ce qui doit faire reporter l'exécution de ces précieuses grisailles vers 1465; toutes ne sont pas de la même main, et si l'on peut attribuer les meilleures à Memling, les autres seraient de ses élèves.

M. de Laborde signale un manuscrit que nous ne connaissons pas, comme renfermant des grisailles de la plus grande beauté, mais aussi des miniatures qui ne sont que le produit de plusieurs praticiens très-exercés. C'est un Froissart en quatre volumes qui fut écrit et illustré pour Antoine, le grand bâtard de Bourgogne, de 1464 à 1468 [1]. Nous pourrions encore citer un très-grand nombre de manuscrits exécutés durant le long règne de Philippe le Bon (de 1419 à 1467), dont les miniatures ne sont pas toutes de la force de celles que nous venons de citer, mais qui méritent cependant à beaucoup d'égards l'attention des amateurs. Il est d'ail-

[1] *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. LXXXVII.

leurs peu de ces manuscrits qui ne renferment quelque peinture hors ligne. On y reconnaît presque toujours différentes mains, car il était d'usage, lorsque le scribe avait terminé son travail de calligraphie, de distribuer les feuillets du livre à différents artistes chargés d'en peindre les illustrations; un seul n'aurait pu suffire à l'exécution de toutes celles que renferme un seul volume. La première miniature, qui représente ordinairement, dans les livres d'heures, une grande scène religieuse, et dans les manuscrits d'auteurs profanes, la présentation du livre au grand personnage qui en a ordonné l'exécution, est en général de la main d'un peintre de talent; les autres sont faites par des miniaturistes de profession qui ne manquaient pas de talent pour composer les scènes qu'ils voulaient reproduire; habiles dans leur art, ils savaient donner à leur coloris un brillant éclat, mais leur dessin témoigne souvent de l'absence d'études sérieuses.

Voici parmi ces manuscrits de second ordre quelques-uns des plus remarquables; ils mériteraient une longue description, mais l'étendue des matières qui nous restent à traiter dans nos deux derniers volumes ne nous permet que d'en faire une courte mention : A la Bibliothèque de Bruxelles, les Heures de Philippe le Bon (n° 9611), de format in-quarto, où l'on voit un portrait très-ressemblant du duc, et un psautier in-folio (n° 9961); — A la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, deux volumes in-folio (de 40 centimètres sur 29) contenant l'*Histoire romaine* d'après Tite-Live (H. F. 102) : ils renferment un très-grand nombre de miniatures, qui occupent les deux tiers environ des pages; elles reproduisent des scènes de l'his-

toire romaine, avec les canons, les armes, les costumes et les monuments du quinzième siècle. Ce manuscrit a été écrit pour Philippe le Bon, dont on voit les armoiries dans l'une des bordures de page ; — une *Histoire des empereurs, depuis Auguste jusqu'au treizième siècle*, en deux volumes de même format (H. 109) : quelques-unes des miniatures offrent des figures de plus grande proportion que dans le manuscrit précédent ; elles sont remarquables par l'excellent modelé des têtes, l'expression des physionomies, la richesse et la variété des costumes, la bonne entente de la perspective et la richesse du coloris. Ce beau manuscrit présente encore beaucoup d'intérêt, en faisant connaître une foule d'usages civils et militaires de son temps. Il paraît avoir été écrit en 1462, par ordre de Philippe le Bon, par David Aubert, écrivain du duc ; — le *Roman de Renaud de Montauban* (B. L. F. 244), en quatre gros volumes de format in-folio (de 37 centimètres sur 27) : on y voit un très-grand nombre de miniatures qui occupent le tiers environ des pages[1] : la première représente le scribe présentant un volume à Philippe le Bon assis au milieu des seigneurs de sa cour ; le jeune duc de Charolais est debout en face de son père. Cette peinture est bien supérieure aux autres ; malgré sa petite proportion, la figure du duc de Bourgogne est remplie d'individualité, et doit avoir été un portrait fort ressemblant. L'initiale qui est au-dessous renferme les armoiries du duc de Bourgogne. Les autres miniatures témoignent de beaucoup d'imagination chez les peintres qui les ont faites, mais les formes sont grêles,

(1) Trois des miniatures de ce manuscrit sont reproduites dans *Les Arts somptuaires*.

et les attitudes souvent peu naturelles; le dessin est sec, et le coloris, assez monté de ton, manque d'harmonie.

## II.

*Dans la Flandre, de 1467 à la fin du XVe siècle et au XVIe.*

Occupons-nous maintenant des miniatures qui se sont produites durant la seconde période de l'école flamande, fondée par les frères Van Eyck.

Hans Memling est le plus grand maître de la seconde génération des peintres qui suivirent les sentiers tracés par ces illustres artistes. On ne sait pas encore la date de sa naissance, mais comme il a été élève de Rogier Van der Weyden, qui mourut en 1464, et qu'il a peint quelques tableaux en société avec son maître, on peut la fixer vers 1440. Les découvertes récemment faites par M. Weale dans les archives de Bruges (1) ont fourni des renseignements certains sur d'autres points fort importants de la vie de ce grand artiste, et ont réduit au néant les fables admises jusque-là sur son compte. On sait maintenant qu'il jouissait d'une grande aisance, et qu'il possédait à Bruges une vaste maison en pierre; qu'il eut trois enfants de sa femme, morte en 1487, et qu'il mourut en 1512 et non en 1499, comme on le croyait. En lui, l'école de Bruges atteignit son plus haut degré de perfection. Nous ne pouvons mieux faire connaître la nature de son talent, qu'en rapportant ce qu'en dit le savant M. Waagen, dont les opinions jouissent, à juste titre, d'une grande considération : « Memling comprit mieux

(1) *Journal des beaux-arts*, 1861, n° du 15 février.

» qu'aucun des successeurs d'Hubert Van Eyck la grâce » et la beauté. Comparées aux œuvres de son maitre, » ses figures ont des proportions plus exactes et des » formes plus robustes; les pieds et les mains plus de » vérité; les têtes de femmes plus de douceur; les têtes » d'hommes ont moins de sévérité, quelquefois même » une expression mélancolique; les contours sont plus » moelleux; il apporte plus de délicatesse dans les demi- » tons des chairs; son coloris est à la fois plus lumineux » et plus transparent. Il connait mieux aussi la perspec- » tive aérienne et la science du clair-obscur. D'autre » part, il est inférieur à Rogier Van der Weyden pour » le grandiose de la composition, pour l'exécution des » détails et le rendu des étoffes[1]. »

La variété que Memling apportait dans ses nombreuses compositions, la grâce dont il savait revêtir ses figures, la perfection avec laquelle il traitait les sujets dans de petites proportions, le soin qu'il mettait à rendre les plus petits détails, et le fini extrême de son exécution, devaient le porter naturellement à s'exercer dans la peinture des manuscrits, si fort en vogue de son temps. On lui attribue, en effet, quelques-unes des belles miniatures qui enrichissent le célèbre bréviaire du cardinal Grimani, que conserve la Bibliothèque de Saint-Marc de Venise. Cette attribution ne repose pas uniquement sur le style de ces peintures, mais encore sur un document important. C'est un écrit anonyme remontant à 1521, qui fut découvert à la Bibliothèque de Saint-Marc par Jacques Morelli, conservateur de cet établissement,

(1) *Manuel de l'histoire de la Peinture*, École flamande, t. I, p. 143.

et publié par lui[1]. Il résulte de ce document, qu'on trouvait alors dans la maison du cardinal Grimani un livre de prières enrichi de miniatures par un grand nombre d'artistes qui avaient mis de longues années à l'exécution de ce travail : « Il s'y trouve, dit en ter-
» minant le rédacteur de la note, des miniatures de la
» main de Jean Memelin au nombre de....., de la main
» de Gérard de Gand cent vingt-cinq, de Livin d'Anvers,
» cent vingt-cinq. »

Le bréviaire du cardinal Grimani, petit in-folio (de 28 centimètres de hauteur sur 22 de largeur) de huit cent trente et une pages, renferme, en effet, un très-grand nombre de miniatures de mains très-diverses, mais qui toutes dénotent des peintres flamands. Douze miniatures à pleine page accompagnent le calendrier; puis viennent soixante-huit grandes peintures, qui représentent des sujets de l'Ancien et du Nouveau Testament; tantôt elles remplissent la page entière, sans aucun encadrement; tantôt elles sont accompagnées du côté de la marge extérieure d'une bande latérale, qui renferme des figures, peintes en or, se rapportant au sujet de la principale miniature; enfin, plusieurs des moins grandes sont encadrées dans une riche bordure, où l'on trouve des fleurs, des fruits, des animaux divers, des figures humaines, et des rinceaux en or et en couleur[2].

Plusieurs des grandes miniatures de ce précieux livre

(1) *Notizia d'opere di disegno della prima meta del secolo XVI*; Bassano, 1800.

(2) On trouvera plus de détails sur le Bréviaire de Grimani dans une Notice de M. Curmer, contenue dans son *Appendice aux Évangiles*; Paris, 1864.

sont attribuées à Jean Van Eyck [1]; mais il faut dire que lorsqu'on a examiné en Belgique, à Berlin et à Paris, les œuvres authentiques de ce grand artiste, on ne peut admettre qu'il ait peint aucune des miniatures du manuscrit de Venise. Le nom de Sixte IV (1471 ÷ 1484), qui est cité au folio 284, prouve d'ailleurs que le livre a été écrit postérieurement à 1471, et par conséquent après la mort de Jean Van Eyck, qui remonte à 1441. Les miniatures qui sont attribuées à Memling sont en assez grand nombre. Les principales sont les douze premières qui accompagnent le calendrier, la Vierge tenant l'Enfant qui est adoré par plusieurs saintes (fol. 719), et sainte Catherine discutant avec les docteurs (fol. 824). Ces miniatures se font remarquer par l'harmonie de la composition, la correction du dessin, l'élégance des têtes, qui sont remplies d'expression; par la précision et la vérité des monuments d'architecture, par la richesse des paysages et par un coloris clair, brillant et fin [2]. Toutes ces qualités, qui signalent Memling, jointes au document de 1521, peuvent motiver l'attribution qui lui en a été faite; quelques connaisseurs ont pensé cependant que c'était plutôt à ses élèves qu'à lui-même qu'il fallait en faire honneur. M. Harzen, croyant trouver une grande ressemblance entre ces miniatures et celles qui décorent le psautier de Charles-Quint, peintes par Horebout, que conserve la Bibliothèque de Vienne,

(1) M. Curmer a donné, à la page 17 de ses *Évangiles des dimanches et fêtes*, la reproduction de l'une de ces miniatures.

(2) M. Curmer a reproduit les miniatures du calendrier et d'autres encore de Memling, dans ses *Évangiles*, aux pages XI, XII, XV, XVI, XIX, XX, XXIII, XXIV, XXVII, XXVIII, XXXI, XXXII, XXXVI, 29, 339, 343, 354, 355, 357 et 361.

veut qu'on reconnaisse ce miniaturiste pour auteur des peintures du bréviaire de Venise, mais M. Waagen ne partage pas l'admiration de M. Harzen pour les dessins du psautier, la plupart lui semblant médiocres, et les meilleurs mêmes bien inférieurs aux miniatures du bréviaire du cardinal Grimani.

Gérard de Gand cité dans la note de 1521 doit être Gérard Van der Meire, qui fut admis en 1452 dans la confrérie de Saint-Luc de Gand. Il en faisait encore partie en 1454. On lui attribue plusieurs tableaux au musée d'Anvers, et un autre à Bruges dans l'église Saint-Sauveur; mais le seul, suivant M. Waagen, qu'on devrait regarder comme étant de lui, est un grand triptyque de la cathédrale de Gand, dont le tableau central représente la crucifixion, le volet droit, le serpent d'airain, et le volet gauche, Moïse frappant le rocher. Le dessin est correct, mais les attitudes sont roides, les têtes assez uniformes et les draperies anguleuses; l'allongement des proportions et la maigreur des figures du Christ et des larrons rappellent l'ancienne école; cependant quelques physionomies, comme par exemple celle de la Vierge, sont empreintes d'une expression élevée; le paysage qui se termine au lointain par des montagnes est digne des Van Eyck. Il y a dans l'exécution une finesse qui rappelle les habitudes du miniaturiste. Le coloris a souffert, mais on peut juger par certaines parties du tableau bien conservées, qu'il ne manquait ni de force ni de profondeur. Il nous paraît presque impossible, avec aussi peu de pièces de comparaison, de faire la part de cet artiste dans les miniatures du bréviaire de Grimani; cependant les adminis-

trateurs de la Bibliothèque de Saint-Marc, qui ont fait une étude toute particulière de cette perle de leur écrin, lui attribuent dix des grandes miniatures. Nous ne voulons pas contester ces attributions, mais nous devons dire que si Gérard Van der Meire, dans le triptyque de Gand, se rapproche par le style de Jean Van Eyck, il montre dans les miniatures l'influence que Memling a exercée sur tous les artistes de son temps [1].

Le Livin d'Anvers, désigné par l'anonyme de 1521 comme l'un des coopérateurs aux illustrations du bréviaire de Grimani, ne serait autre, suivant toute apparence, que Liévin de Witte, qui, au dire de Baldinucci [2], fut très-bon peintre, et entendait très-bien la perspective et l'architecture. Sa participation aux peintures de ce beau livre paraît devoir être restreinte aux bordures en grisaille relevées d'or où les sujets sont accompagnés de motifs d'architecture [3].

Les miniaturistes si nombreux de l'école flamande du quinzième siècle sont malheureusement encore peu connus. Malgré ses recherches si consciencieuses et si étendues dans les archives de la maison de Bourgogne, M. de Laborde [4] n'a pu y découvrir que les enlumineurs Loyset Lyeder et Guillaume Wielant, désignés clairement dans les comptes des trésoriers de cette maison comme auteurs des peintures de manuscrits encore exis-

(1) M. Curmer a reproduit dans ses *Évangiles*, aux pages 9 et 353, deux des miniatures du bréviaire de Grimani, attribuées à Gérard Van der Meire.

(2) *Notizie de' professori del disegno.*

(3) M. Curmer a donné la reproduction de quelques-unes de ces bordures aux pages 316, 320, 333 et 358 de ses *Évangiles*.

(4) *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. LXXXIII.

tants dans l'ancienne bibliothèque de Bourgogne, devenue une section de la Bibliothèque royale de Bruxelles. Lyeder a peint cinquante et une miniatures dans le premier volume du roman de *Renaud de Montauban*, vingt dans une *Bible moralisée*, et autant dans un livre intitulé *La Vengeance de N. S. Jésus-Christ*. Guillaume Wielant a exécuté soixante sujets en miniature dans le second volume de la *Chronique de Hainaut*, dont nous avons cité plus haut le frontispice. L'habileté de la main résume toutes les qualités de Wielant; son dessin n'est pas correct, les attitudes sont souvent vicieuses, l'expression des têtes est monotone, le coloris est brillant, mais un peu criard. On voit aussi figurer dans les comptes un Paul Fruit, enlumineur, mais il n'est chargé que de faire des lettres ornées [1].

La renaissance italienne n'eut aucune influence sur les miniaturistes flamands; ils restèrent tous dans la voie ouverte par les Van Eyck, et Memling exerça de son vivant une puissante influence sur la plupart d'entre eux. Cette influence se prolongea même après sa mort, en telle sorte qu'en tenant compte toutefois des qualités personnelles de chaque artiste, on peut ranger dans la même catégorie, et comme appartenant à la même école, toutes les productions de l'art de la miniature depuis la mort de Philippe le Bon, en 1467, jusque vers le milieu du seizième siècle, époque où l'illustration des livres par des miniatures cessa à peu près d'être en usage. Les bons miniaturistes durant cette période s'efforcèrent de donner une expression fidèle du sentiment religieux de

[1] *Comptes de Guilbert de Ruple, du* 1er *janvier* 1467 *au* 31 *décembre* 1468, dans *Les Ducs de Bourgogne*, p. 501, 502 et 503.

leur temps. Cette expression est plutôt fine et douce qu'énergique ; elle offre même parfois une certaine langueur. Les physionomies sont belles et expressives, et présentent souvent une vérité étonnante, mais les têtes de femmes sont généralement assez monotones ; les figures sont ordinairement longues et ont les membres inférieurs fort grêles. Il est impossible de pousser plus loin la précision et le fini des détails dans les scènes d'intérieur ; la perspective aérienne est plus étudiée que dans la période précédente, et les fonds de paysages sont rendus avec plus de perfection. Il faut dire cependant qu'à côté des vrais artistes qui suivaient cette voie, il y eut beaucoup de praticiens qui exécutaient, comme en fabrique, l'enluminure d'un grand nombre de manuscrits. Ceux-ci abandonnèrent la manière naïve et sincère des grands maîtres et s'éloignèrent de plus en plus de l'antique simplicité, pour s'adonner uniquement au genre vulgaire et familier, qui ne tarda pas à tourner au trivial.

On doit regarder comme un des meilleurs miniaturistes des derniers temps Gerhart Horebout, qui naquit probablement vers 1475 [1]. La plus ancienne œuvre que l'on connaisse de lui est un livre d'heures appartenant au British Museum, qui fut dédié à la reine Isabelle d'Espagne et paraît avoir été terminé entre les années 1496 et 1504. Plus tard, Horebout décora de miniatures plusieurs livres pour Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, tante de Charles-Quint. La Bibliothèque de Bruxelles en conserve un qui renferme les poésies

(1) M. WAAGEN, *Manuel de l'histoire de la peinture*, ÉCOLE FLAMANDE, t. I, p. 177.

de cette princesse; on en reporte l'exécution à l'année 1510. Il résulte encore de deux comptes découverts récemment par l'archiviste M. Pinchart, que Horebout fit pour Marguerite les illustrations de deux livres d'heures, dont l'un existe à la Bibliothèque de Vienne sous le nom de Bréviaire de Charles-Quint; on en fait remonter l'exécution à l'année 1517 environ. Nous avons déjà parlé de ce livre; il est enrichi de miniatures où l'on a cru voir de la ressemblance avec plusieurs de celles qui décorent le bréviaire du cardinal Grimani de Venise. Horebout a eu pour élèves ses enfants : une fille du nom de Susanne, citée par Albert Dürer dans le journal de son voyage aux Pays-Bas, et deux fils, signalés comme peintres dans les comptes publiés par M. Pinchart, et encore Simon Bening, qui acquit une grande réputation comme miniaturiste.

Suivant notre usage, nous terminerons l'historique de la peinture flamande en miniature au quinzième et au seizième siècle, en signalant sommairement à l'attention des amateurs quelques-uns des plus beaux manuscrits illustrés conservés dans les dépôts publics, et dont l'exécution est postérieure à la mort de Philippe le Bon.

Nous indiquerons d'abord cinq manuscrits de la Bibliothèque impériale de Paris, qui ont été faits pour le célèbre amateur Louis de Bruges, seigneur de Gruthuyse, mort en 1492, dont nous avons parlé au commencement de ce paragraphe; à savoir : un volume grand in-folio (n° 181 fr.) intitulé *de Vita Christi;* c'est l'histoire de Jésus-Christ divisée en sept parties. Il renferme dix grands dessins et sept petits, exécutés à l'encre de Chine en camaïeu très-foncé, avec des rehauts de

blanc dans les lumières. On y trouve des compositions savantes; une entente parfaite du modelé et de la perspective. Les grands dessins occupent ordinairement en largeur les deux colonnes du texte (16 centimètres de largeur sur 13 à 15 de hauteur); les petits ne sont que de moitié de cette dimension. Le premier dessin offre deux sujets. A gauche, l'auteur ou le scribe écrit à son pupitre; à droite, il présente à genoux son livre au seigneur qui lui en a fait la commande. Les autres dessins ont pour sujet la Vie et la Passion du Sauveur. Un second traité, intitulé *de la Vengeance de la mort de Notre-Seigneur,* est renfermé dans ce volume. Le frontispice est curieux. Les pages illustrées ont une bordure composée de rinceaux de couleur, de fleurs sur tiges et de fraises n'ayant pour fond que le parchemin; — un volume in-folio maximo renfermant une traduction de la *Cité de Dieu* de saint Augustin (n° 17 fr.). Les armes de Louis de Bruges étaient peintes dans les vignettes du premier et du neuvième feuillet, mais elles ont été recouvertes par celles de France. Il est enrichi de plusieurs grandes miniatures (de 25 centimètres de hauteur sur 21), représentant des scènes de la vie de saint Augustin : ce sont de véritables tableaux d'une rare perfection. Les têtes finement modelées ont une beauté saisissante, qui résulte beaucoup plus de l'expression que des traits du visage. On y trouve des paysages profonds, dont la perspective est excellente; — un volume grand in-folio (de 50 centimètres sur 37) intitulé *la Forteresse de la Foi* (n° 5 fonds La Vallière); il ne renferme qu'une seule miniature, mais elle occupe toute une page. C'est une grande composition, où l'on a représenté la forteresse

attaquée par les vices et les hérésies personnifiés, et défendue par un empereur, des évêques, des moines et des religieuses; un pape est à une fenêtre, tenant un livre. Ce tableau est d'un naturalisme très-prononcé, mais fort remarquable par la correction du dessin, l'entente de la perspective et la vigueur du coloris. On trouve dans la bordure les armoiries de Louis de Bruges, sa devise : PLUS EST EN VOUS, et une bombarde, emblème qu'il avait adopté; — une traduction française des *Métamorphoses d'Ovide* en un volume (n° 137 fr.) de format grand in-folio, de deux cent trente-sept feuillets à deux colonnes. Il est enrichi de nombreuses miniatures; les unes, de dix-huit centimètres carrés, occupent la largeur des deux colonnes; les autres, la largeur d'une seule. Un très-grand nombre d'initiales renferment des sujets en camaïeu gris. Les compositions des miniatures font honneur à l'imagination de l'artiste, mais elles sont en général d'un réalisme exagéré et souvent ridicule. Ainsi, dans la scène de Phaéton qui demande à son père de conduire le char du Soleil, Phébus est représenté sous la figure d'un vieillard vêtu d'une ample robe à plis soyeux, et ayant la tête couverte d'un singulier bonnet. Il est assis sur une chaire élevée dans le style ogival du quinzième siècle; Phaéton, portant la longue robe des seigneurs de la cour de Bourgogne, est à genoux devant son père; le char du Soleil n'est autre chose qu'une de ces lourdes voitures à brancard attelée de quatre chevaux en flèche, dont se servent encore aujourd'hui les minotiers pour le transport des farines. Les autres tableaux sont traités dans le même genre; il est assez singulier de voir les dieux

de la fable avec les costumes et les armes du temps, au milieu des habitations ou des campagnes flamandes. Le dessin manque de correction, mais les têtes, pleines de sentiment, sont modelées avec finesse; les paysages sont charmants et du meilleur effet. Les bordures des miniatures sont composées, comme dans la plupart des manuscrits de cette époque, de tiges feuillues portant des fleurs et des fruits, au milieu desquelles se voient de petits animaux, des oiseaux, des insectes et quelques grotesques; — l'ouvrage latin de Boëce, *de Consolatione*, avec la traduction en flamand (n° 1 néerl.), volume grand in-folio (de 51 centimètres sur 38). Ce livre, écrit en 1491 par Jean Van Krickenborck, contient cinq grandes miniatures à pleine page, qui se font remarquer par la correction du dessin, la beauté et l'expression des têtes, la richesse des accessoires, la puissance et la finesse du coloris. La première (de 29 centimètres sur 26) est divisée en trois sujets par deux colonnes. A droite, Boëce écrit dans son cabinet; au centre, la Philosophie, sous la figure d'une femme richement vêtue et couronnée, est assise sur un trône; deux vieillards sont agenouillés à ses pieds; à gauche, la Philosophie présente un livre ouvert aux yeux de Boëce couché sur un lit. Boëce est également représenté avec la Philosophie et d'autres personnages dans les quatre autres miniatures. Les bordures sont enrichies de rinceaux d'argent, de fleurs sur tige, d'oiseaux et de papillons se détachant sur un fond d'or.

Nous terminerons nos citations par un livre d'heures de la Bibliothèque de l'Arsenal (T. L. 199) que nous aurions dû placer peut-être au premier rang si nous

avions eu à classer les peintures par ordre de mérite. Ce livre, de format in-quarto (de 27 centimètres et demi sur 19), renferme treize miniatures à pleine page de la plus grande perfection. Elles sont encadrées dans des bordures qui reproduisent des dispositions architecturales exécutées en camaïeu brun rehaussé d'or, dans le style de celles qui sont attribuées à Liévin de Witte dans le bréviaire du cardinal Grimani. Ces dispositions architecturales, où l'on voit des petites figures touchées avec finesse, encadrent dans la marge extérieure deux miniatures (de 8 centimètres de hauteur sur 35 millimètres) reproduisant des sujets en rapport avec le tableau principal et rendues en figures souvent microscopiques, d'un fini merveilleux. Les grandes miniatures de ce beau livre sont attribuées à Memling; et si elles ne sont pas de ce maître, elles sont en général dignes de lui. Il y en a trois surtout qui offrent de belles qualités : un roi assis sur son trône, auquel trois guerriers apportent des présents (fol. 11); la sainte Trinité (fol. 71), dont les deux figures principales ont beaucoup de style et de noblesse; et la dernière, qui reproduit un groupe de trente-sept personnages de différentes conditions, reine, pape, cardinaux, évêques, moines, religieuses, seigneurs, hommes et femmes du peuple, tous à genoux, les mains jointes, et élevant les yeux vers le ciel, où apparaît le Sauveur qui les bénit. Les deux petites miniatures encadrées dans la bordure du tableau reproduisent l'une dix-huit moines, l'autre dix-sept hommes et femmes à genoux qui tournent tous la tête vers la vision du tableau principal.

## III.

***Influence de l'école flamande en Allemagne, en Angleterre, en Hollande et dans le midi de l'Europe.***

Jusque vers le milieu du quinzième siècle, les artistes allemands persévérèrent dans le style de l'époque antérieure, mais en s'efforçant toutefois de l'améliorer; aussi trouve-t-on dans les peintres du temps une couleur plus vigoureuse, un modelé plus large, une touche plus gracieuse que précédemment. L'école de Cologne persista plus que toutes les autres dans les traditions idéalistes et mystiques des anciens peintres. Stephan Lochner, connu sous le nom de maître Stephan, qui en est le chef renommé, brilla surtout de 1442 à 1451, et étendit son influence en Allemagne. Les miniaturistes s'approprièrent la manière de cet artiste. On peut citer comme exemple un très-beau psautier portant la date de 1453, qui est conservé dans la Bibliothèque grand-ducale de Darmstadt. Plusieurs des compositions rappellent celles du grand retable de maître Stephan, qui est placé à la chapelle de sainte Agnès, dans le Dôme de Cologne. Le dessin est correct; les têtes, bien modelées, présentent, surtout dans celles des femmes, une ravissante douceur. Après la mort de maître Stephan, l'influence des Van Eyck s'étendit en Allemagne et y devint dominante. Les deux grands peintres allemands de la seconde moitié du quinzième siècle, Martin Schœn et Frédéric Herlen, s'approprièrent le naturalisme flamand, qu'ils exagérèrent souvent en dépassant le but. Les miniaturistes furent naturellement entraînés dans cette voie. Cependant les miniatures allemandes conservent un

caractère qui leur est propre, la sévérité du style, un dessin arrêté et souvent sec et dur, qui ne manque pas néanmoins de correction; mais elles n'ont pas la touche délicate ni la couleur vive et lumineuse de celles de l'école flamande des Van Eyck.

L'Allemagne ne produisit plus, à partir du seizième siècle, aucun monument important de l'art de la miniature.

L'école de miniature hollandaise se trouva entraînée dans le cercle de l'influence des Van Eyck. Elle adopta les conceptions réalistes de ces grands maîtres; mais les artistes hollandais de la première époque ne s'élevèrent pas à la hauteur des miniaturistes flamands. Ils sont moins corrects dans le dessin des figures; ils n'ont pas à un même degré que ceux-ci le sentiment de la beauté des formes, non plus que de la grâce des mouvements. Ils apportent, comme leurs modèles, un soin extrême dans l'exécution des détails; mais leur coloris est d'un ton trop élevé à côté de la pâleur qu'ils laissent aux chairs. Cependant quelques bons miniaturistes se formèrent en Hollande et se montrèrent les émules des Flamands. Nous pouvons donner pour exemple les peintures d'un psautier conservé à la Bibliothèque impériale de Paris (no 9473 lat.), qui renferme un grand nombre de miniatures à pleine page, d'une belle exécution. Le calendrier est encadré dans des bordures composées de tiges légères chargées de fleurs, au milieu desquelles se détachent quatre médaillons à sujets finement traités. Dans les grandes miniatures, la correction du dessin ne se dément pas, quelle que soit l'exiguïté des proportions. Il y a dans les vêtements des détails infinis d'ornementation, en broderies d'or d'un

très-bon goût. Le coloris est vigoureux et éclatant. Nous devons faire observer que le titre, qui est renfermé dans une bordure de fleurs encadrant huit médaillons à sujets, a dû être ajouté au livre. C'est l'œuvre d'un artiste italien de la seconde moitié du quinzième siècle.

L'Angleterre produisit fort peu de manuscrits illustrés au quinzième siècle; elle empruntait ceux dont elle avait besoin à la France et à la Belgique. Ses miniaturistes peu nombreux subirent l'influence de l'école flamande.

Le midi de l'Europe, l'Italie exceptée, fut également, pendant le quinzième siècle et toute la première partie du seizième, sous la domination exclusive des artistes flamands. A la fin de 1428, Jean Van Eyck fut envoyé en Portugal par le duc de Bourgogne pour y faire le portrait de l'infante Isabelle; ce portrait achevé, Van Eyck en fit beaucoup d'autres et peignit aussi quelques tableaux pour les seigneurs de la cour. Les productions des Flamands qui avaient déjà pénétré en Portugal par la voie du commerce, acquirent encore par là un bien plus grand renom, et le style flamand fut adopté par les peintres portugais. Plusieurs des élèves de l'école de Van Eyck vinrent en Portugal durant le cours du quinzième siècle, et y maintinrent le goût des peintures flamandes. La Bibliothèque impériale de Paris possède plusieurs manuscrits portugais dont les illustrations se rapprochent tellement de celles des livres flamands, qu'on pourrait les attribuer à des élèves de Van Eyck [1]. On peut citer entre autres un manuscrit, *la Chronique de la Conquête de Guinée*, de 1453 (nº 41 port.), où l'on voit le portrait en buste de l'infant don Henrique, qu'à son costume on

(1) De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. cxxix.

pourrait prendre pour un seigneur de Bourgogne. C'est une peinture peu terminée, mais tout à fait dans le caractère de l'école flamande. Au commencement du seizième siècle, le roi Emmanuel († 1521) fit écrire une collection d'anciens documents qui furent illustrés par le miniaturiste Vasco; celui-ci, qui, suivant M. de Santarem [1], avait étudié sous le Pérugin, a dû abandonner le style flamand. Au dix-septième siècle, l'école de miniature portugaise présentait encore beaucoup de perfection, à en juger par le beau missel du couvent de Jésus à Lisbonne, dont Estevão Goncasvel Neto peignit les miniatures.

L'influence de l'école flamande s'étendit également en Espagne, et des artistes flamands allèrent s'y établir; un peintre, Jean de Bourgogne, était attaché à la maison de l'archevêque de Tolède en 1495 [2].

## § VII.

EN ITALIE, DEPUIS LE TREIZIÈME SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU SEIZIÈME.

### I.

*Au XIIIe siècle.*

Vasari dit dans la Vie de Cimabué, par laquelle il a ouvert ses biographies, que la Seigneurie de Florence, vers le milieu du treizième siècle, voulant faire revivre la peinture, plutôt entièrement perdue qu'écartée de la bonne route, avait appelé des artistes grecs qui commencèrent par peindre les voûtes et les parois de la cha-

(1) *Mémoires de la Société des antiquaires de France*, t. XII.

(2) De Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. cxxxiii.

pelle des Gondi. Plusieurs critiques italiens se sont élevés contre le dire de Vasari, qui avait eu le tort de citer pour exemple la chapelle Gondi bâtie un siècle plus tard, et ils ont prétendu que la peinture n'avait jamais cessé d'être pratiquée en Italie. Dans leur excellent commentaire de la Vie de Cimabué, MM. Milanesi, en soutenant cette opinion, ont cité les noms et les ouvrages d'un assez grand nombre de peintres qui exerçaient leur art en Italie au onzième siècle, au douzième et dans la première moitié du treizième [1]. Nous sommes loin de mettre en doute le témoignage de ces savants; mais s'il existait des peintres en Italie à ces époques, il faut reconnaître que l'art était très-dégradé. Tous les auteurs qui se sont occupés des origines de la peinture ont reconnu que le style byzantin de la décadence régnait uniquement dans la péninsule italique. Il n'y a donc rien d'étonnant que la Seigneurie de Florence, préférant se servir des maîtres plutôt que de leurs imitateurs, ait appelé des artistes grecs, vers le milieu du treizième siècle, pour leur confier certains travaux de peinture. Toujours est-il que les miniaturistes italiens de la première moitié du treizième siècle n'étaient, à proprement parler, que les imitateurs des Grecs. La Bibliothèque Vaticane possède quelques manuscrits illustrés de cette époque qui proviennent d'artistes italiens (évangéliaires, n°s 39 et 5974; psautier, n° 585, fonds d'Urbin; Heures de la Vierge, n° 4763). D'Agincourt a reproduit des miniatures de ces différents manuscrits, et pour justifier l'imitation du style grec qui s'y fait voir, il a donné en regard la reproduc-

(1) Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pitt., scult. e archit.*, édit. Lemonnier; Firenze, 1846, t. I, p. 254.

tion de miniatures tirées de manuscrits grecs du onzième et du douzième siècle [1]. Mais les artistes grecs ne pouvaient donner plus qu'ils ne possédaient eux-mêmes, et l'art de la peinture étant arrivé dans leurs mains au treizième siècle à une décadence très-grande, les œuvres des Italiens, leurs élèves ou leurs imitateurs, ne valaient pas mieux que les leurs. Les Grecs néanmoins avaient, malgré l'affaiblissement de l'art, conservé une bonne technique qu'ils transmirent aux miniaturistes italiens; ceux-ci en effet ne cessèrent jamais de se servir de la gouache et ne subirent pas l'influence du genre français du treizième siècle, qui consistait, comme on l'a vu, dans un dessin assez pur, mais simplement enluminé de couleurs d'aquarelle sans aucun modelé. Les manuscrits italiens de ce temps enrichis de miniatures sont assez rares; nous pouvons cependant en citer quelques-uns en dehors de ceux du Vatican. La Bibliothèque de la ville de Sienne possède un livre intitulé : *Ordo officiorum Ecclesiæ Senensis*, où l'on trouve quelques miniatures. On y voit des lettres initiales renfermant de petits sujets, et des bordures où sont figurés des animaux. Ces miniatures, empreintes du style byzantin, offrent beaucoup de sécheresse. Plusieurs écrivains les ont attribuées au chanoine Oderigo, qui n'est que l'auteur du livre et non le peintre, comme l'a établi le docteur Gaetano Milanesi [2]. Il ne faut pas non plus confondre cet Oderigo avec Oderigi de Gubbio que Dante a cité dans son poëme et dont nous parlerons plus loin. On trouve encore à Pérouse, dans la bibliothèque publique, un manuscrit de saint

(1) *Histoire de l'art*, t. II, p. 98, pl. CIII et CIV.
(2) *Siena e il suo territorio*; Siena, 1862, p. 192.

Augustin, du même temps, dans lequel on voit le Christ avec plusieurs saints et des sujets tirés de la Genèse. Le style de ces miniatures dénote un élève de l'école byzantine.

Parmi les miniaturistes italiens qui vivaient à la fin du douzième siècle et dans la première moitié du treizième, on doit citer Giovanni Alighieri de Ferrare, qui a laissé son nom sur un manuscrit illustré de Virgile, appartenant à la bibliothèque du séminaire de Padoue, et Gelasio, fils de Niccolò, qui était cité dans une note d'une écriture fort ancienne qu'on lisait à la fin de ce livre, comme miniaturiste et élève de Théophanes, peintre grec établi à Venise [1].

Cependant Nicolas de Pise avait secoué le joug des Grecs et pris les anciens pour modèles, faisant ainsi le premier pas vers un style nouveau qui devait conduire au perfectionnement de la sculpture. D'un autre côté, les Margaritone, les Cimabué, les Taffi, les Guido de Sienne, dans la seconde moitié du treizième siècle, ravivèrent l'art byzantin en donnant plus de rondeur et plus de grâce aux types que leur avaient enseignés les Grecs. Les miniaturistes ne restèrent pas en arrière du mouvement artistique qui se fit alors sentir en Italie; ils abandonnèrent le style grec et se mirent simplement à étudier la nature, sans consulter d'autres modèles. Les manuscrits illustrés qui subsistent viennent démontrer qu'ils avaient déjà poussé fort loin la peinture avant que Giotto eût exécuté ses grands travaux [2].

(1) Lanzi, *Histoire de la peinture en Italie*, traduction de Madame Dieudé, Paris, 1824, t. V, p. 5.
(2) *Idem*, t. III, p. 12.

A l'appui de ce fait, nous pouvons citer plusieurs manuscrits de cette époque appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris, savoir : un manuscrit qui renferme une traduction de la Chronique d'Isidore de Séville et d'autres ouvrages. Bien qu'il soit écrit en mauvais langage français, M. Paulin Paris n'hésite pas à le regarder comme italien et le juge du treizième siècle [1]. Le frontispice, au folio 1^er, est divisé en huit compartiments où sont reproduites des scènes empruntées aux premiers faits de la Genèse. Les fonds d'or des Byzantins sont abandonnés; deux des fonds sont bleus avec un semis de fleurs de lis d'or; les autres sont en couleur et couverts d'un quadrillé d'une couleur différente. Un grand nombre d'initiales de quatre à cinq centimètres carrés servent de cadres à de jolies figures à mi-corps dont la plupart reproduisent des femmes. Le dessin en est très-fin et très-correct, et le modelé est obtenu par la dégradation des couleurs d'une gouache bien empâtée, sous laquelle le trait de l'esquisse a complétement disparu; — un évangéliaire (n° 187 lat.) qui renferme un très-grand nombre de miniatures : on peut reprocher à certaines figures d'être un peu courtes et au modelé de présenter peu de relief, mais la couleur est savante et les draperies conservent des traditions de l'art antique; — un fragment du roman abrégé de Tristan, manuscrit (n° 755 fr.) de format in-folio (de 33 centimètres sur 23), qui renferme à chaque page une miniature de la largeur du texte et de dix centimètres de hauteur. Le dessin est assez correct et le

[1] *Les manuscrits français de la Bibliothèque du Roi*, t. V, p. 333.

modelé bien accentué; les attitudes et les mouvements sont remarquables pour cette époque; les chevaux sont beaucoup mieux étudiés que dans les manuscrits français du même temps; le coloris consiste en une gouache bien empâtée; on y trouve encore quelques fonds d'or, mais la plupart sont en couleur et enrichis de quadrillés d'or qui contiennent dans leurs carreaux des ornements divers; — enfin un évangéliaire vénitien (n° 112), qui vient démontrer qu'à Venise même, où les artistes grecs s'étaient principalement établis, le style byzantin avait été abandonné par les miniaturistes.

Parmi les peintres en miniature de la fin du treizième siècle on peut citer à Sienne : Sandro di Guidone, Ser Cola, fils de maître Giovanni, et Sozzo di Stefano, qui avait enrichi de miniatures un recueil des constitutions papales et impériales ajoutées aux lois constitutives de la république de Sienne[1]. Nous ne devons pas non plus manquer de signaler Oderigi de Gubbio, qui devait être un grand artiste, puisqu'il est cité par Dante comme l'honneur de sa patrie et de l'art de la miniature :

> O, dissi lui, non se' tu Oderisi,
> L'onor d'Aggobbio, e l'onor di quell' arte,
> Ch' alluminare è chiamata in Parisi[2].

Nous ferons remarquer que la plupart des auteurs français qui ont écrit sur l'art de la miniature ont invoqué ce passage de Dante pour prétendre que le grand poëte italien avait signalé « Paris comme la cité par

(1) DOTT. G. MILANESI, *Siena e il suo territorio*, p. 193.

(2) *La Divina Commedia*, DEL PURGATORIO, canto XI; Firenze, 1821, t. II, p. 129.

« excellence dès qu'il s'agissait de trouver des peintres « habiles », et pour avancer que ces peintres parisiens « avaient sans doute enseigné ceux que son pays admi- « rait ». Mais Dante se borne à dire que l'art cultivé par Oderigi s'appelait à Paris enluminer. Ce grand poëte était en toute chose un esprit trop distingué pour préférer les enluminures de Paris aux charmantes miniatures à la gouache que produisaient les peintres italiens à la fin du treizième siècle.

## II.

### *Au XIVe siècle.*

Les grands peintres italiens de la seconde moitié du treizième siècle avaient réformé l'art byzantin. Au commencement du quatorzième, Giotto, élève de Cimabué, ne se croyant pas obligé de marcher sur les traces de son maître, imprima à la peinture une tendance plus originale; abandonnant les vieux types, il fonda un art tout nouveau en s'attachant à une étude plus libre de la nature. Les peintures de Giotto se faisaient remarquer par l'intelligence des groupes et des lignes dans l'ordonnance des compositions, par l'individualité prononcée des visages et la variété des figures, par la justesse des attitudes et la dignité des poses, par la noblesse et la simplicité des draperies et par la vérité des paysages. La nouvelle tradition fondée par Giotto triompha de presque toutes les résistances et fut mise en pratique d'un bout à l'autre de l'Italie dans toutes les écoles. Les miniaturistes, qui déjà avaient abandonné le style byzantin de la décadence, s'inspirèrent pour la plupart

de la manière de Giotto. En visant principalement au dramatique et en empruntant souvent à l'époque contemporaine le costume et l'accessoire, ils se rapprochèrent sous ce rapport des miniaturistes français et flamands; mais ils les surpassèrent par un sentiment plus exquis dans le détail des compositions, par plus de naturel dans l'expression des têtes, par plus de précision dans le dessin, et par un agencement plus gracieux des gestes et des attitudes. Ils différaient surtout des miniaturistes du Nord et de l'Occident par le modelé qu'ils savaient obtenir au moyen d'une savante dégradation des couleurs.

Cependant, quelques miniaturistes n'adoptèrent pas d'une manière absolue la réforme de Giotto et conservèrent, tout en abandonnant le style byzantin, une prédilection particulière pour la manière de l'école de Sienne, représentée au commencement du quatorzième siècle par Duccio[1], et un peu plus tard par Simone di Martino, plus connu sous le nom de Simone Memmi (†1344); celui-ci abandonnant complétement ce que Duccio avait pu conserver de la manière byzantine, se fit remarquer par la gracieuse élégance des contours, par un mélange de suavité et de majesté dans les types, et par le charme de son coloris. Les plus parfaits miniaturistes italiens du quatorzième siècle surent allier à l'énergie réaliste de Giotto la grâce idéale des compositions de Simone di Martino, et la parfaite harmonie de

(1) Le magnifique tableau peint sur ses deux faces, qu'il exécuta pour le maître-autel de la cathédrale de Sienne, y fut porté en grande pompe le 9 juin 1310. DOTT. GAETANO MILANESI, *Siena e il suo territorio*, p. 165.

son coloris. Dans le dernier quart du quatorzième siècle, les miniaturistes avaient su profiter de toutes les améliorations qui s'étaient produites dans la peinture, améliorations dont le célèbre Orcagna († vers 1376) à Florence, et Taddeo di Bartolo à Sienne, avaient été les principaux promoteurs.

On connaît quelques-uns des miniaturistes du quatorzième siècle qui avaient acquis de la réputation. Franco de Bologne paraît avoir été élève de Oderigi, et mérita d'être, comme son maître, célébré par Dante[1]. Niccolò, aussi de Bologne, a laissé son nom sur un manuscrit grand in-folio enrichi de miniatures, appartenant à la Bibliothèque Vaticane (n° 2639). Indépendamment d'un grand nombre de miniatures reproduisant les faits de l'Ancien et du Nouveau Testament, on y trouve de grandes initiales en or qui renferment des figures[2]. Cola di Fuccio et Niccolò, fils de Ser Sozzo Tegliacci († 1363), appartiennent tous deux à l'école de Sienne, où l'art de la miniature était en grand honneur. Ce dernier a laissé sur la première page d'un volume contenant le Cartulaire de la République de Sienne, exécuté vers 1336, et que l'on conserve aujourd'hui dans les Archives des Réformes de cette ville, une miniature où il a représenté l'Assomption de la Vierge entourée d'une foule d'anges, et dans le bas, saint Thomas. La sagesse de la composition, la correction du dessin et la suavité du coloris, font de cette miniature une œuvre

(1) Lanzi, *Histoire de la peinture*, traduction de Madame Dieudé, t. IV, p. 179.

(2) D'Agincourt, *Histoire de l'art*, pl. LXXV, a donné la reproduction de deux de ces miniatures.

très-remarquable. L'un des grands peintres de l'école de Sienne, Simone di Martino, cédant au goût de son temps, ne dédaigna pas la miniature. On conserve en effet, à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, un manuscrit de Virgile qui a appartenu à Pétrarque, et dans lequel on voit une miniature à pleine page de la main de Simone. Virgile est représenté assis, dans l'attitude d'un homme qui se prépare à écrire, ayant les yeux élevés vers le ciel comme pour y chercher des inspirations; Énée, auquel un génie montre Virgile, figure l'Énéide; la poésie bucolique est représentée par un berger qui trait des brebis, et les Géorgiques, par un agriculteur qui taille la vigne; en même temps, Servius, le commentateur de Virgile, tire vers lui un rideau, pour indiquer qu'il dévoile par ses explications ce qui pourrait paraître obscur au lecteur. Cette grande page est d'une composition savante et originale; le coloris est vigoureux, et les draperies disposées avec art : mais c'est plutôt l'œuvre d'un peintre d'histoire que celle d'un miniaturiste; elle manque de finesse, et les mains sont d'un dessin fort négligé.

Lippo di Vanni, élève de Simone di Martino, qui florissait à Sienne, où il avait exécuté des fresques importantes dans les églises et dans la grande salle du palais public, termina en 1344, pour la chapelle de l'hôpital della Scala de cette ville, les miniatures d'un lectionnaire qui avaient été commencées par un miniaturiste du nom de Simone di Gheri [1].

Nous ne devons pas passer sous silence l'école de

(1) Dott. G. Milanesi, *Doc. per la storia dell' arte senese*, t. I, p. 27.

miniature qui se forma, dès le commencement du quatorzième siècle, dans le monastère des Anges, de l'ordre des Camaldules, fondé près de Florence, en 1295. Vers le milieu du quatorzième siècle, deux moines de ce monastère, dom Jacopo, scribe éminent, et dom Silvestro, miniaturiste, dotèrent l'église du couvent de livres de chœur qui firent plus tard l'admiration de Laurent de Médicis, et que Léon X aurait emportés à Rome s'ils avaient été écrits conformément à la liturgie romaine. Les livres du monastère des Anges sont passés dans la Bibliothèque Laurentienne, mais presque tous dépouillés de leurs peintures. Deux de ces manuscrits cependant, renfermant les offices des dimanches, contiennent des miniatures si parfaites, que Cicognara a cru devoir les attribuer aux premières années du seizième siècle; et cependant l'un des manuscrits porte la date de 1409 et l'autre celle de 1410. On ne saurait trop déplorer l'acte de vandalisme, hélas! si fréquent, qui a fait enlever aux manuscrits leurs miniatures pour les disperser de tous côtés. Dans ses Commentaires sur Vasari, M. Leclanché nous apprend que M. Young Ottley, de Londres, possède une série de lettres ornées qui ont été arrachées à l'un des livres de chœur que dom Silvestro avait illustrés en 1350[1]. M. Ottley peut en être satisfait, mais nous regrettons fort pour les amis des arts qu'ils ne puissent voir les belles miniatures de ce moine artiste à leur place, dans les manuscrits que conserve la Laurentienne. Nous terminerons cette énumération des miniaturistes italiens

(1) Vasari, *Vie des peintres;* Paris, 1843, t. VII, p. 221.

du quatorzième siècle par Fra Giacomino de Sienne, qui écrivit un beau missel en 1389 et l'enrichit de peintures pour une société de Saint-Antoine[1].

Les livres du quatorzième siècle enrichis de miniatures ne sont pas très-communs en Italie. On peut en donner la raison. Ce sont surtout les livres d'église qui recevaient ce genre d'illustration; mais au quinzième siècle les livres anciens étaient devenus incomplets et défectueux, en raison des nombreux offices nécessaires à la célébration de la fête d'une grande quantité de saints canonisés durant le treizième et le quatorzième siècle; les églises et les corporations religieuses firent donc exécuter de nouveaux livres de chœur, et les anciens, abandonnés et dédaignés, ont disparu pour la plupart. La perfection à laquelle s'éleva au quinzième siècle l'art de la miniature fut également la cause de l'exécution de nouveaux livres et de la perte des anciens. Cependant on en trouve encore quelques-uns, mais ils sont dispersés dans les églises et dans les couvents, et il n'est pas toujours facile de les y découvrir. Parmi les plus beaux, nous devons placer un missel du quatorzième siècle appartenant à l'église Saint-Ambroise de Milan, où l'on trouve un grand nombre de miniatures d'un dessin très-correct, d'un coloris puissant, et d'une grande finesse d'exécution. L'une des peintures les plus importantes est celle qui représente le couronnement de Jean Galéas Visconti, duc de Milan.

Les bibliothèques de Paris et le Louvre possèdent quelques beaux manuscrits italiens du quatorzième

(1) Dott. G. Milanesi, *Siena e il suo territorio*, p. 194.

siècle. Parmi ceux dont les peintures accusent l'influence de la manière de Giotto, nous signalerons le manuscrit des œuvres de saint Thomas d'Aquin, conservé à la Bibliothèque impériale (n° 233 ital.), dont quelques-unes des miniatures ont encore gardé des traces du style byzantin; — le Livre de l'institution de l'ordre du Saint-Esprit, fondé par Louis, roi de Sicile, en 1352, qui appartient au Musée du Louvre [1]; — un manuscrit des romans de la Table ronde conservé à la Bibliothèque impériale (n° 343 ital.), qui appartenait, au quinzième siècle, au duc de Milan Galeazzo Maria Sforza; — un manuscrit au même établissement (n° 74 ital.) renfermant la première partie de *la Divine Comédie* de Dante. On y voit, au folio 1er, un curieux enfer; les rochers et les arbres sont traités dans plusieurs des miniatures à la façon du sculpteur Leonardo dans ses bas-reliefs d'argent de l'autel de Pistoia [2]; — un manuscrit petit in-folio appartenant à la bibliothèque de l'Arsenal, renfermant *le Miroir du Salut,* Speculum Salvationis (T. L., n° 384): d'après une mention qu'on y trouve, il aurait été exécuté en 1324; ses miniatures rappellent à certains égards la manière de Taddeo Gaddi, le plus habile des élèves de Giotto; elles se distinguent par la sagesse des compositions et par la précision et la fermeté du dessin.

Comme exemple des productions qui rappellent l'école de Sienne et l'influence de Simone di Martino, nous citerons une Bible en images de format in-folio (de 29 centimètres de hauteur sur 20 de largeur),

[1] Ce manuscrit est sorti de la Bibliothèque impériale, où il portait le n° 36 *bis* du fonds La Vallière.

[2] Voyez la planche LX de notre Album.

conservée à la Bibliothèque impériale (n° 9561). Ce beau volume a appartenu à la reine Jeanne d'Évreux, femme de Charles le Bel († 1328), et ensuite à Charles V. Il se compose de cent quatre-vingt-neuf folios qui offrent chacun une peinture avec une explication de quelques lignes seulement; on a donc là plutôt un recueil de miniatures qu'un livre. Le folio 1er est entièrement occupé par Dieu le Père, tenant dans les mains l'univers sous la forme d'un globe bleu où l'on voit le soleil, la lune, les étoiles, et au centre une montagne de terre qui figure le globe terrestre. Jusques et y compris le folio 112, chaque page compte deux sujets : dans le haut, une ou plusieurs histoires tirées de la Bible, et dans le bas des scènes empruntées au Nouveau Testament. A partir du folio 113, les miniatures, à pleine page, ont pour sujets les faits de l'Évangile. Toutes ces peintures n'ont pas un égal mérite; on trouve souvent de la roideur dans les attitudes; mais elles sont en général dessinées correctement; les têtes sont bien modelées et remplies d'expression; des couleurs claires sont ordinairement employées dans les vêtements. Nous pouvons encore citer comme appartenant à l'école de Simone di Martino plusieurs des miniatures d'un psautier grand in-folio (de 48 centimètres de hauteur sur 32) qui est conservé à la Bibliothèque impériale (n° 8846 lat). Ce précieux manuscrit renferme un très-grand nombre de peintures de différentes époques, et présente une sorte d'encyclopédie de l'art de la miniature en Italie au treizième et au quatorzième siècle. Les trois premiers folios, divisés en quatre lignes horizontales, renferment un très-grand nombre de petites miniatures sur fond d'or, dont l'exé-

cution doit remonter aux premières années du treizième siècle. Les peintures qui se voient ensuite jusqu'au folio 72 peuvent appartenir à la seconde moitié de ce siècle; mais, sur les folios suivants, on trouve des miniatures d'une exécution beaucoup plus parfaite; le dessin annonce une main très-exercée, et les compositions un artiste original dont la gouache est d'une grande délicatesse et d'un éclat très-suave. L'auteur de ces peintures, qui devait pratiquer son art vers le milieu du quatorzième siècle, est un de ces miniaturistes qui avaient su profiter tout à la fois de la manière de Giotto et de celle de Simone di Martino pour en composer un style délicieux.

Enfin, comme exemple des miniatures de la fin du quatorzième siècle, dans lesquelles on voit apparaître des tendances encore plus avancées, soit par rapport à la conception, soit à l'étude de la nature, nous signalerons celles qui enrichissent trois manuscrits de la Bibliothèque impériale : une Bible de format grand in-folio (n° 18 lat.) exécutée pour Clément VII (1378†1394); les Heures de Louis, duc d'Anjou, roi de Sicile (†1385), de format in-octavo (fonds La Vallière, n° 127), et une Bible de format in-folio maximo, en latin et en français (n° 166 fr.), avec des moralités allégoriques. Ce magnifique manuscrit contient cent soixante-huit folios, soit trois cent trente-six pages, qui sont partagées en deux colonnes et contiennent chacune huit articles de texte, quatre fragments de la Bible et quatre commentaires s'y rattachant. Chacun de ces fragments et commentaires est accompagné d'une miniature de 65 à 70 millimètres de hauteur sur 45 et 50 de lar-

geur; c'est donc huit miniatures à la page, soit en tout deux mille six cent quatre-vingt-huit miniatures. Mais ces peintures sont de différentes époques et de différentes mains, et n'appartiennent pas toutes à l'Italie. Celles qui enrichissent les trente-trois premiers folios sont les seules qui puissent être rapportées à la fin du quatorzième siècle, époque de l'écriture du manuscrit. On peut y reconnaître la main de trois artistes différents, qui ne sont pas égaux en mérite, mais qui cependant sont attachés tous trois à l'école italienne de ce temps. Toutes ces peintures sont remarquables par la correction du dessin, la vigueur du modelé, l'expression des têtes et la belle disposition des draperies, qui laisse deviner les formes et les mouvements du corps. Les fonds offrent des paysages et des monuments où l'entente de la perspective linéaire commence à se produire. En dehors de ces charmantes miniatures, on voit au folio de garde un dessin à pleine page fait à la plume, avec une correction et une délicatesse admirables. Il reproduit saint Jérôme assis devant un pupitre, dans une salle dont la décoration appartient au style ogival italien du quatorzième siècle. Rien de plus gracieux que les figures d'anges jouant de divers instruments qui sont disposées sur les rampants des pignons subtrilobés des arcades. Toute cette architecture est digne d'Orcagna. Les miniatures qui se voient au delà du folio 33 ont été exécutées dans la seconde moitié du quinzième siècle, et un assez grand nombre même sont du seizième. Celles qui remplissent les folios 41 à 47 peuvent être comptées parmi les chefs-d'œuvre de la peinture du quinzième siècle; on les a attribuées à Jean Van Eyck. Nous

n'avons pas à nous en occuper ici. A partir du folio 145, les figures ne sont que préparées; l'ornementation du manuscrit n'a point été terminée.

III.

*Au XVe et au XVIe siècle.*

Une ère nouvelle s'ouvrit pour l'art, en Italie, avec le quinzième siècle. C'est alors que l'on vit paraître Donatello Brunelleschi, Ghiberti et Michelozzo, qui produisirent, en marbre, en bronze et en argent, des ouvrages d'une perfection ravissante qui n'a pas été surpassée. La peinture ne resta pas en arrière. Giotto et les peintres de son école, en abandonnant le style byzantin de la décadence, avaient ouvert à l'art une nouvelle voie qui était celle de la vérité; mais leurs productions laissaient beaucoup à désirer dans certaines parties, comme le clair-obscur et la perspective. Dès le commencement du quinzième siècle, Brunelleschi et Paolo Ucello avaient su en déterminer les règles, et bientôt Masolino da Panicale (1403 † 1440) et Masaccio, profitant de ces premiers efforts, donnèrent à la peinture une impulsion décisive en y introduisant des perfectionnements qui devinrent le point de départ d'un nouvel essor. Masolino, qui, d'après Vasari, aurait eu Ghiberti pour premier maître, substitua à la sécheresse dont les œuvres de l'école de Giotto étaient empreintes une douce harmonie de tons; il sut donner de la suavité et de l'expression aux airs de tête, surtout dans les figures de femmes, et appliquer d'une manière très-heureuse les lois de la perspective. Masaccio (1402 † 1443), d'une nature plus

énergique, se signala par une étude approfondie du corps humain, par la pureté et le goût exquis de son dessin, par la science qu'il déploya dans le modelé à l'aide d'heureux contrastes dans le jeu des ombres et des lumières, et par la façon dont il sut vaincre les plus grandes difficultés de la perspective linéaire. On peut le considérer comme un peintre naturaliste, en prenant cette expression dans son acception la plus élevée, car le naturalisme de Masaccio n'a rien de vulgaire, rien de trivial. A côté de ces deux grands artistes, il faut en placer un troisième, leur contemporain Fra Giovanni Angelico (1387 † 1455), qui prit l'habit, en 1408, dans le monastère des Dominicains, à Fiesole. Complétant d'une manière pieuse et touchante l'œuvre des Siennois, Fra Giovanni s'appliqua à étudier les différentes affections de l'âme et à les rendre dans les traits du visage et dans les gestes de ses personnages; il élargit cette voie ouverte à la peinture, et sut s'en rendre maître par des moyens artistiques qui lui étaient propres. L'abandon des biens et des joies de la vie du monde, la pureté de son esprit et l'élévation de son âme concoururent à faire de lui le peintre le plus parfait des sentiments.

Les miniaturistes italiens cherchèrent à s'approprier les qualités de ces grands artistes, et surent unir dans leurs charmantes compositions, au réalisme intelligent et classique pour ainsi dire de Masaccio, l'idéalisme touchant de Fra Angelico. Les procédés matériels reçurent dès cette époque de grandes améliorations, et la gouache en arriva à des résultats qui ne purent être surpassés que par une pratique consommée de la peinture à l'huile. A partir du quinzième siècle et jusque vers le milieu du

seizième, les peintres qui cultivaient la miniature en Italie s'associèrent à tous les progrès de la grande peinture, et suivirent pas à pas les maîtres qui, dans cette terre classique des arts, avaient porté l'art de peindre au plus haut degré de perfection.

Les miniaturistes ont été très-nombreux en Italie au quinzième siècle, et les noms de beaucoup d'entre eux sont parvenus jusqu'à nous. Leurs plus belles œuvres ont échappé pour la plupart à la destruction, et sont encore conservées dans les églises et dans les bibliothèques publiques. Nous pensons qu'il y a de l'intérêt à mentionner les plus connus d'entre ces artistes, et à rappeler en même temps les charmantes productions qui sont attribuées à chacun d'eux [1].

On a vu que le monastère des Anges de l'ordre des Camaldules, élevé près de Florence à la fin du treizième siècle, avait été dès l'origine de sa fondation une pépinière d'artistes. C'est dans cette abbaye que nous trouvons les premiers miniaturistes du quinzième siècle que nous ayons à nommer. Lorenzo, moine de ce monastère, se livra dès sa jeunesse à la peinture, et il y réussit parfaitement. Il a fait un grand nombre de tableaux; Vasari avait cité comme l'un des plus remarquables celui qu'il peignit en 1413 pour le maître-autel de son couvent. Ce

[1] Les renseignements les plus importants que nous ayons obtenus sur ce sujet nous ont été fournis par les travaux de MM. Gaetano et Carlo Milanesi et Carlo Pini, qui, par de savants commentaires appuyés de documents recueillis dans les archives de l'Italie, ont rectifié et complété l'œuvre de Vasari, et en ont fait un livre entièrement nouveau du plus grand intérêt pour l'histoire de l'art (édition Felice Lemonnier; Firenze, 1846-1857), et principalement par les *Nuove indagini con documenti inediti per servire alla storia della miniatura italiana*, t. VI, p. 159. Toutes nos citations de Vasari sont puisées dans cette édition.

tableau avait été remplacé, au seizième siècle, par une toile d'Allori, et l'on ne savait ce qu'il était devenu. Après de longues recherches, MM. Gaetano et Carlo Milanesi l'ont retrouvé dans l'église de l'abbaye de Saint-Pierre à Ceretto; c'est une œuvre magnifique, qui assure à son auteur un rang très-distingué parmi les peintres du commencement du quinzième siècle. Vasari, dans la première édition de ses œuvres, avait dit que Lorenzo, travailleur infatigable, avait illustré de miniatures une grande quantité de livres du monastère des Anges et de l'ermitage des Camaldules. Après avoir étudié avec soin les œuvres peintes de Lorenzo, les frères Milanesi se sont mis à la recherche de ses miniatures, et ont été assez heureux pour rencontrer un manuscrit illustré par lui dans la sacristie de l'église de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova de Florence. Cinq grandes miniatures représentent des sujets tirés de l'Évangile; les autres, plus petites, des figures de saints. Toutes révèlent les belles qualités que Lorenzo a déployées dans ses tableaux. Sa manière se rapproche de celle de Taddeo Gaddi, qu'il surpasse par la finesse de l'exécution. Il se rapproche aussi de Fra Angelico par le charme de ses compositions [1].

A côté de Lorenzo on doit placer parmi les miniaturistes Fra Giovanni Angelico de Fiesole, que nous avons déjà nommé. Comme nous l'avons dit, il s'est fait une belle réputation par ses tableaux, dont un assez grand nombre sont conservés dans les églises d'Italie et dans les musées principaux de l'Europe. Il existait du

(1) Vasari, *Vita di Lorenzo*; édit. Lemonnier, Firenze, 1846, t. II p. 215.

temps de Vasari, dans le couvent de Saint-Marc de Florence, plusieurs livres d'église ornés de miniatures d'une beauté merveilleuse que Fra Angelico avait peintes avec l'aide de son frère Fra Benedetto, qui avait pris l'habit en même temps que lui. Santa-Maria-del-Fiore, cathédrale de cette ville, possédait aussi à cette époque deux livres d'un grand format, décorés de belles miniatures par Fra Angelico. Le grand nombre de tableaux exécutés par lui ne permet pas de supposer qu'il ait pu trouver le temps d'enrichir de miniatures une grande quantité de livres, et il est à croire que ceux que vit Vasari avaient été illustrés pour la plupart par Benedetto, qui, n'ayant pas la réputation de son frère comme peintre de tableaux, put consacrer à la miniature les loisirs que lui donnait la tranquillité de la vie claustrale. Benedetto mourut en 1448, revêtu des fonctions de prieur du couvent de Saint-Dominique de Fiesole. On ne peut signaler avec certitude aucune œuvre des deux frères comme existant encore [1].

Nous avons encore un moine camaldule à inscrire parmi les miniaturistes du quinzième siècle, c'est dom Simone. Il a signé les miniatures d'un antiphonaire qui est conservé dans l'église Santa-Croce de Florence. Le style large qui s'y fait voir doit faire supposer que Simone s'est livré à la grande peinture [2].

Giovanni, fils de Paolo, peintre siennois, était déjà connu en 1423, et fut inscrit en 1428 parmi les membres de la corporation des peintres. Il a fait un grand

[1] Vasari, *Vita di frate Giovanni da Fiesole*, t. IV, p. 25, e il Commentario, p. 44.

[2] Vasari, *Vita di dom Lorenzo*, t. II, p. 213, note 1.

nombre de tableaux, dont plusieurs sont conservés dans la galerie de l'académie des beaux-arts de Sienne. Les grandes figures peintes par Giovanni di Paolo sont disgracieuses et d'un dessin peu correct; mais il sait éviter ces défauts dans les petites, auxquelles il donne beaucoup de naturel; il se fait remarquer par la fécondité de son imagination et par son bon goût. Il emploie toujours des couleurs vives et franches, et il s'étudie, dans les ornements, à imiter la nature. Sa manière pleine d'originalité permet de reconnaître ses œuvres sans craindre de se tromper; aussi a-t-on pu lui attribuer treize des miniatures qui enrichissent un antiphonaire in-folio provenant du monastère des Ermites de Saint-Augustin de Lecceto, qui est aujourd'hui conservé à la bibliothèque publique de Sienne[1]. M. Curmer a reproduit, mais dans une dimension plus petite, l'une de ces miniatures, qui occupe environ la moitié d'une page. Elle est renfermée dans la lettre initiale E et représente les Apôtres aux pieds du Christ. Les ornements qui entourent la page sont traités avec un goût parfait et une grande délicatesse d'exécution[2]. Giovanni di Paolo vivait encore en 1481; on ne possède aucun document sur lui au delà de cette époque.

(1) C. et G. Milanesi et C. Pini, *Indagini per servire alla storia della miniatura italiana*, ap. Vasari, édit. Lemonnier, t. VI, p. 186 et 309.

(2) Curmer, *Les Évangiles des dimanches et fêtes;* Paris, 1864, p. 156. M. Curmer a rendu un grand service à l'histoire de l'art de la miniature en faisant reproduire dans ses *Évangiles* un très-grand nombre des plus belles œuvres des miniaturistes des anciens temps. Il est fâcheux seulement qu'il n'ait pas donné à sa publication une forme purement artistique, et qu'il ait souvent réuni dans la même page, pour en composer l'illustration, des œuvres de maîtres différents. Sa publication splendide offre néanmoins une grande utilité, et nous aurons souvent à la citer.

Dom Bartolommeo della Gatta était moine camaldule du monastère des Anges à Florence. D'après Vasari, il faudrait dater sa naissance de 1408. Dès sa jeunesse, il se montra habile dans le dessin et bon miniaturiste. On a supposé qu'il était élève de dom Lorenzo. Vasari parle des belles miniatures qu'il exécuta dans l'abbaye d'Arezzo pour les moines de Santa-Fiore e Santa-Lucilla, de celles dont il décora les livres qu'on voyait à Saint-Martin, cathédrale de Lucques, et surtout d'un beau missel qui fut donné plus tard au pape Sixte IV (1471†1484). Après avoir achevé ces ouvrages, il fut nommé abbé du monastère de Saint-Clément d'Arezzo par Mariotto Maldoli, général des Camaldules, et, par reconnaissance, il fit pour celui-ci et pour son ordre une foule de travaux. Il existe dans le Dôme[1] de Lucques sept livres de chœur ornés de miniatures, mais elles sont de différentes mains, et il est difficile de dire quelles sont celles qui peuvent appartenir à dom Bartolommeo. La Bibliothèque Magliabecchiana de Florence conserve un volume contenant l'office de saint Éloi, qui provient de l'église de ce nom. On y voit plusieurs miniatures très-belles, qui rappellent le style de dom Lorenzo. Au folio 61, on trouve une mention qui donne au manuscrit la date de 1421, et qui désigne dom Bartolomeus comme auteur des illustrations. Il ne serait pas possible de reconnaitre dans ce Bartolomeus de 1421 l'abbé dom Bartolommeo della Gatta, si Vasari ne s'est pas trompé sur la date de sa naissance; mais Vasari commet souvent de très-grandes erreurs sur les dates, et pour

[1] On donne en Italie le nom de dôme, *duomo*, aux églises cathédrales.

peu que notre abbé soit né quelques années plus tôt que 1408, il pourrait avoir été le peintre du manuscrit conservé à la Magliabecchiana. L'abbé de Saint-Clément d'Arezzo a fait pendant sa vie un grand nombre de tableaux et de fresques. Il mourut en 1491 [1].

La célèbre église de Santa-Maria-del-Fiore, cathédrale de Florence, possède vingt-six livres de chœur, antiphonaires ou graduels, enrichis des plus splendides miniatures. Les plus anciens de ces livres ne remontent pas au delà de 1508, mais des documents qui existent encore dans les archives de l'église établissent que depuis 1440 les administrateurs de la fabrique avaient constamment fait écrire des livres de chœur enrichis de miniatures exécutées par les meilleurs artistes. Les travaux des miniaturistes du seizième siècle ont éclipsé ceux de leurs devanciers, et en 1778, les livres de chœur qui étaient antérieurs à 1508 furent portés, pour la plupart, à la Bibliothèque Laurentienne, où ils sont conservés [2].

L'élégante cathédrale de Sienne conserve également dans une magnifique salle, décorée des fresques de Pinturicchio, vingt-neuf grands volumes illustrés de charmantes miniatures exécutées par les meilleurs artistes de la seconde moitié du quinzième siècle [3]. Les

[1] Vasari, *Vita di fra Bartolommeo*, t. V, p. 44 et note 1, p. 53 et note 7.

[2] Les savants commentateurs de l'édition de Vasari publiée à Florence par Lemonnier ont donné la description de tous les manuscrits existant tant dans l'église que dans la Laurentienne, t. VI, p. 159 et suivantes.

[3] MM. Milanesi et Pini ont fourni la description de tous ces manuscrits dans leurs *Nuove indagini per servire alla storia della miniatura italiana*, ap. Vasari, édit. Lemonnier, t. VI, p. 211.

archives de l'église, dépouillées avec soin par les frères Milanesi, ont fourni les noms de ces miniaturistes, et l'examen de leurs œuvres signées ou suffisamment désignées par des documents authentiques a permis d'en reconnaître d'autres. Nous pouvons donc, grâce aux travaux de ces savants et à l'examen que nous avons fait nous-même d'un très-grand nombre de livres illustrés conservés dans les églises et les bibliothèques de Florence, de Sienne, de Rome et d'autres villes encore, fournir des renseignements sur les principaux peintres en miniature qui florissaient dans la seconde moitié du quinzième siècle, signaler leurs œuvres et en apprécier le mérite.

Filippo, fils de Matteo Torelli, avait peint en 1440 deux psautiers pour la cathédrale de Florence; on ne sait ce qu'ils sont devenus. Mais en 1467 et 1468, il enrichit de miniatures un évangéliaire petit in-folio qui est conservé à la Bibliothèque Laurentienne de Florence (n° 115). Le coloris de cet artiste est faible dans les carnations, mais il sait disposer et modeler avec art les plis des vêtements; l'ornementation dont il enrichit les pages est délicate et gracieuse.

Bartolommeo et Giovanni, fils d'Antonio, travaillaient à peu près à la même époque. En 1446, ils enrichirent de peintures, pour Santa-Maria-del-Fiore, un lectionnaire en quatre parties, qui appartient aujourd'hui à la Laurentienne (n^os 144 à 147). Ce sont pour la plupart de petits sujets et des figures de saints en pied ou en buste. Dans la troisième partie, on trouve une miniature plus grande, qui représente saint Zanobi exorcisant un enfant. Le sujet est bien composé et traité

avec assez d'art. Les motifs d'ornementation sont très-soignés. On reconnaît bien deux mains différentes et d'un mérite fort inégal dans les peintures de ces volumes, mais il n'est pas possible de dire ce qui appartient à l'un ou à l'autre des deux frères.

Les archives du Dôme de Florence donnent le nom du prêtre Benedetto Silvestri comme auteur des miniatures de deux graduels qu'il aurait été chargé d'illustrer en 1457.

Zanobi Strozzi, né en 1412, eut pour maître le célèbre Fra Giovanni Angelico [1]. Les archives de Santa-Maria-del-Fiore constatent qu'on lui donna à faire les illustrations de deux grands antiphonaires, en société avec Francesco, fils d'Antonio. Ces deux livres et un autre antiphonaire où l'on trouve également des peintures de ces deux artistes, sont conservés à la Laurentienne (nos 149, 150 et 151). On doit attribuer à Zanobi Strozzi celles de ces peintures qui se rapprochent du style de Fra Angelico, son maître. On doit remarquer comme les plus belles la scène de saint Thomas touchant du doigt la blessure faite au côté du Christ (fol. 48 v° du n° 149); une figure de David en prière avec un délicieux paysage dans le fond (fol. 85 du même Ms.), et une adoration des Mages renfermée dans une initiale E (fol. 87 du Ms. 150). La page est bordée de feuillages au milieu desquels se jouent de jolis enfants.

Francesco d'Antonio, dont nous venons de parler comme ayant illustré plusieurs antiphonaires en société

(1) Vasari e Baldinucci, nella Vita di Fra Giovanni Angelico da Fiesole.

avec Strozzi, était élève de dom Lorenzo[1]. Parmi les plus remarquables miniatures de ces livres attribués à Francesco, on doit surtout remarquer une très-belle page, folio 56 v°, de l'antiphonaire numéroté 150, où l'on voit à l'intérieur d'une grande initiale G le martyre de santa Reparata, et au folio 87, une adoration des Mages. Les bordures qui couvrent les quatre côtés des marges sont traitées dans un style classique d'un goût excellent : on y voit des enfants, des quadrupèdes et des oiseaux. Francesco a encore laissé des miniatures dans deux antiphonaires que possède la basilique Saint-Laurent de Florence (nos 204 et 205).

Les archives du Dôme de Sienne vont nous fournir maintenant les noms d'un grand nombre d'artistes qui ont enrichi de leurs délicieuses miniatures les livres de chœur que l'on conserve avec un soin tout particulier dans la belle bibliothèque de l'église.

Ansano, fils de Pietro di Domenico, est celui dont le nom paraît dans ces archives à l'époque la plus reculée. Né à Sienne en 1405, il y mourut en 1461. Il fit, durant sa longue carrière artistique, un grand nombre de beaux travaux. Les archives du Dôme établissent qu'il exécuta, en 1445, six miniatures dans un psautier qui existe encore dans cette bibliothèque, mais qui a beaucoup souffert; et en 1471, toutes celles d'un antiphonaire qui y est conservé et porte le numéro 15. MM. Milanesi croient devoir attribuer aussi à Ansano di Pietro quelques miniatures renfermées dans deux graduels (marqués I et T) qui proviennent de l'hô-

(1) Vasari, *Vita di dom Lorenzo*, t. II, p. 214.

pital de Santa-Maria-della-Scala, et qui appartiennent aujourd'hui au Dôme. On trouve encore des miniatures de cet artiste à la bibliothèque de la ville de Sienne, dans les Statuts de la corporation des marchands de 1472, et dans un bréviaire qui provient du monastère de Santa-Chiara. Les ouvrages d'Ansano se font remarquer par la pureté du dessin, la vivacité du coloris, la finesse de l'exécution, et surtout par le sentiment religieux qui respire dans toutes ses compositions; il peut être comparé, à cet égard, à Fra Giovanni Angelico.

En suivant l'ordre chronologique, nous avons à nommer maintenant trois artistes qu'on peut classer parmi les meilleurs, et dont les travaux sont très-multipliés dans les livres de chœur du Dôme de Sienne : Girolamo de Crémone, Liberale de Vérone et le Florentin Francesco Roselli.

Dans la vie du peintre Boccaccino de Crémone, qui florissait à la fin du quinzième siècle et mourut en 1518, Vasari dit que du temps de cet artiste il y avait à Milan un miniaturiste fort habile nommé Girolamo, duquel on voyait beaucoup d'ouvrages dans toute la Lombardie [1]. Vasari ne dit pas que ce miniaturiste fût né à Milan, mais seulement qu'il y travaillait, et comme il en fait mention à la suite de la vie d'un artiste de Crémone, il est à croire que cette ville était la patrie de Girolamo. Aucune de ses œuvres n'avait été signalée au surplus par les biographes italiens, mais les archives du Dôme de Sienne, dépouillées par les frères Milanesi, ont fait connaître Girolamo comme étant l'artiste qui a

(1) Vasari, [illegible]; édit. Lemonnier, t. VIII, p. [illegible].

fourni le plus de miniatures à ses livres de chœur. De 1467 à 1475, il a peint soixante et une miniatures dans onze volumes, et, après les avoir examinées, on ne peut se dispenser de classer cet artiste parmi les plus habiles miniaturistes de son temps.

On conserve à la Bibliothèque Magliabecchiana de Florence le manuscrit d'un Traité de chimie de Raimundi Lulli, dont les miniatures peuvent être attribuées à Girolamo. Plusieurs des peintures qui enrichissent un bréviaire appartenant à l'église Santo-Egidio, à Florence, tout à fait dans sa manière, semblent également provenir de lui. Girolamo montre beaucoup de talent dans la composition des sujets; son dessin est correct, et son coloris, qui est peut-être un peu trop monté de ton, ne laisse pas cependant que d'être harmonieux; on peut lui reprocher trop d'uniformité dans les têtes. C'est dans l'ornementation que notre artiste arrive à la perfection; ses bordures de pages sont toujours d'un goût exquis. On doit surtout remarquer celle de la cinquième miniature d'un graduel n° 2 du Dôme de Sienne, où l'Assomption de la Vierge est représentée dans l'initiale G. Deux anges qui chantent et deux figures de femmes nues dont le buste se termine en feuillages gracieux, figurent dans cette bordure, qui est d'un style très-pur [1].

Liberale de Vérone doit être compté également parmi

[1] M. Curmer, dans ses *Évangiles des dimanches et fêtes*, p. 183, a donné dans une proportion réduite la reproduction de cette jolie bordure; il a encore reproduit des miniatures et des bordures de pages de Girolamo dans ses pages 30, 37, 41, 57, 60, 72, 93, 106, 151, 164, 187, 235 et 238.

les plus habiles miniaturistes du quinzième siècle. Il fut amené à Sienne par le général de l'ordre des moines de Monte-Oliveto-Maggiore de cette ville. De 1467 à 1469, il enrichit de miniatures plusieurs livres pour ce monastère, ainsi qu'il résulte d'une note des dépenses qui existe à Florence dans les Archives des ordres supprimés. Ces livres sont aujourd'hui conservés dans la cathédrale de Chiusi. Le talent qu'il y déploya le fit charger, par les administrateurs de l'Œuvre du Dôme de Sienne, d'orner de miniatures plusieurs des précieux livres de chœur qu'ils avaient fait écrire. Les archives de l'église constatent dix payements faits à Liberale pour ses travaux de 1470 à 1474 (1). On voit aussi dans la bordure de la première miniature du graduel n° 1, marqué C, une couronne de laurier qui renferme la signature de notre artiste : OPUS LIBERALIS VERONENSIS. C'est surtout dans les illustrations du graduel n° 9, qui sont toutes de sa main, qu'on peut juger de son talent (2). Liberale se montre fort habile dans la composition des sujets et dans la manière de grouper les figures qu'il y fait entrer; son dessin est assez correct, et l'expression qu'il donne à ses personnages est savante et gracieuse à la fois. Les plis des vêtements sont souvent tourmentés; sa gouache est remarquable par l'éclat et la vigueur des tons, mais elle manque de transparence.

(1) VASARI, édit. Lemonnier, t. VI, p. 180, 213, et suiv., doc. XIX, p. 345; t. IX, p. 169 et note.

(2) M. CURMER a reproduit dans ses *Évangiles des dimanches et fêtes*, p. 171, 215, 219, 227, 231, 239, 253, 257, 261, 265 et 287, presque toutes les miniatures de ce précieux volume. Il a encore donné d'autres miniatures et bordures de pages de Liberale aux pages 56, 61, 79, 87, 106, 124, 125, 151 et 187.

Ses bordures de pages consistent en rinceaux feuillus, auxquels on doit reprocher trop d'uniformité; mais il compense ce défaut en y introduisant de jolis enfants nus, des animaux, des oiseaux, des papillons, et aussi des centaures marins et quelques animaux fantastiques. Vasari dit que Liberale est mort en 1536, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, ce qui porterait à 1451 la date de sa naissance; mais les documents nouvellement découverts ayant établi qu'il peignait déjà en 1467 pour les moines de Monte-Oliveto, il y a lieu de reporter quelques années plus loin la date de sa naissance et probablement aussi celle de sa mort.

Francesco, fils de Lorenzo Roselli, et frère du célèbre peintre florentin Cosimo Roselli, fut élève de Liberale, qu'il aida dans ses travaux, ainsi qu'il résulte d'un document daté de 1470, conservé dans les archives du Dôme de Sienne. On trouve dans les livres appartenant à cette église plusieurs miniatures de la main de Francesco[1]. Son dessin est plus correct que celui de son maître; les poses de ses figures sont plus naturelles; son coloris est généralement tranquille et vrai, mais on peut lui reprocher le ton pâle des carnations.

Les archives du Dôme de Sienne signalent encore comme ayant travaillé aux illustrations des livres de cette église, savoir : en 1464, Giovacchino, fils de Giovanni; en 1466, Giacomo Torelli, qui devint moine et continua à peindre dans son couvent, et Mariano, fils d'Antonio de Sienne; et en 1467, Giovanni Pantaleoni

[1] Notamment dans les graduels nº 1 C et nº 24 H. M. Curmer a reproduit trois pages de Roselli dans ses *Évangiles des dimanches et fêtes*, p. 77, 92 et 293.

d'Udine; Venturino, fils d'Andrea dei Mercanti de Milan, et le prêtre Carlo de Venise. Leurs travaux ne peuvent être signalés faute de renseignements suffisants, et ils restent confondus parmi ceux dont les auteurs sont inconnus.

Les mêmes archives désignent encore Pellegrino († 1492), fils de Mariano Rossini, comme ayant fait un assez grand nombre de miniatures dans les livres du Dôme de 1468 à 1481 (1). Les miniatures des graduels marqués Y et Z sont entièrement de sa main. Il était élève d'Ansano di Pietro, dont il conserva la manière; mais il fut loin d'égaler son maître. Pellegrino a peint encore deux livres de chœur pour l'hôpital de Sienne, et presque tous ceux de la cathédrale de la ville de Pienza; il s'est montré plus habile dans ces derniers travaux (2).

Trois artistes inférieurs à ceux que nous venons de nommer ont encore travaillé de 1473 à 1482 à l'ornementation des livres de chœur du Dôme de Sienne : ce sont Bernardino, fils de Michele Ciglione; Giovanni, fils de Taldo, et Giudoccio Cozzarelli, qui mourut en 1516. Cozzarelli a fait et signé dans l'antiphonaire n° 19 M, avec la date de 1482, une miniature représentant l'Assomption de la Vierge; Bernardino, qui exécuta la bordure de la page, y a mis également son nom.

Pour compléter l'historique de l'art de la miniature

(1) Vasari, édit. Lemonnier, t. VI, doc. XVII, p. 344. — M. Curmer a reproduit dans ses *Évangiles des dimanches et fêtes*, p. 51 et 82, deux miniatures de Pellegrino, tirées de l'antiphonaire n° 25 et du graduel n° 24 II.

(2) Dott. Gaetano Milanesi, *Siena e il suo territorio*, p. 195.

au quinzième siècle en Italie, il nous reste à signaler de belles œuvres de cette époque qui subsistent encore, et à nommer quelques artistes qui se sont fait un nom en dehors de Sienne et de Florence.

La Bibliothèque publique de Ferrare conserve de très-beaux livres de chœur illustrés de miniatures qui proviennent de la cathédrale et de la chartreuse. On en a longtemps attribué les peintures à Cosimo Tura (1406 † 1471), le peintre favori du duc de Ferrare Borso d'Este (1); mais des documents nouvellement découverts ont établi qu'elles avaient été exécutées à partir de 1477, par différents miniaturistes ferrarais et vénitiens. On suppose que quelques-uns d'entre eux, qui ont épousé la manière de Cosimo Tura, doivent avoir été ses élèves (2).

Le duc Borso, qui était un grand amateur des arts, fit exécuter par Tadeo de' Crivelli et par Francho, fils de messer Giovanni da Russi de Mantoue, des miniatures dans une Bible en deux volumes in-folio, que possède aujourd'hui la Bibliothèque de Modène. Il résulte des registres de la Chambre ducale de Ferrare, que l'illustration de ces deux volumes, commencée en 1455, ne fut terminée que vers 1461 (3).

Un bréviaire qui est conservé dans le même établissement renferme des miniatures qui ont été peintes par Guglielmo de Magni et Guglielmo Ziraldi, sous le règne

(1) LANZI, *Histoire de la peinture en Italie,* trad. par Madame DIEUDÉ, t. V, p. 10.

(2) GIUSEPPE ANTONELLI, *Memorie di belle arti;* — VASARI, édit. Lemonnier, *Commentario alla vita di Necolò intorno a Cosimo Tura,* t. III, p. 45.

(3) VASARI, édit. Lemonnier, t. VI, p. 322.

du successeur de Borso, Hercule I^er^ (1471 ÷ 1505), dont on y voit les armes et les devises[1].

Nous citerons encore les miniatures bien précieuses qui enrichissent vingt et un livres de chœur du quinzième siècle et du seizième, appartenant au monastère de San-Pietro de Pérouse. Deux de ces livres furent peints en 1471 par Pierantonio, fils de Giacomo de Pozzuolo. L'un des deux, un psautier marqué I, se distingue surtout par le luxe de l'ornementation. On y voit, au centre d'un B initial, le roi David en prière : c'est une figure d'un dessin très-correct et d'un coloris excellent. La bordure de la page se compose de feuillages d'un style classique, au milieu desquels sont des médaillons renfermant des sujets traités avec art. Deux autres livres, marqués K et M, ont été enrichis en 1473 de miniatures non moins précieuses par Giacomo Corporali. Quant à ceux de ces livres qui appartiennent au seizième siècle, nous en nommerons plus loin les auteurs.

Gherardo, fils de Giovanni di Miniato, est le dernier des miniaturistes de renom qui soit mort avant le commencement du seizième siècle. Vasari prétend qu'il était, au moment de son décès, âgé de soixante-trois ans. Les derniers documents trouvés dans les archives italiennes où il soit question de lui sont de 1494, en sorte qu'il faut admettre qu'il a cessé de travailler et probablement de vivre vers cette époque. Vasari, qui a consacré un de ses articles biographiques à la vie de Gherardo, avance qu'il enrichit de miniatures une énorme quantité de livres pour l'église de l'hôpital de Santa-Maria-Nuova, pour la cathédrale de Florence et

(1) Vasari, édit. Lemonnier, t. VI, p. 323.

pour Matthias Corvin ; il établit cependant ensuite que Gherardo était avant tout mosaïste et peintre d'histoire, qu'il fit de grandes mosaïques, et qu'il peignit des fresques importantes dans différents endroits de cette ville; il ajoute qu'il abandonna de bonne heure la miniature [1]. Vasari s'était donc évidemment trompé en attribuant à Gherardo les peintures de tous les livres écrits pour l'hôpital, pour la cathédrale et pour le roi de Hongrie. En effet, les archives florentines ont constaté qu'un très-grand nombre de miniatures ont été faites par Monte, frère de Gherardo, dont Vasari n'a pas dit un mot, et qui cependant s'est constamment livré à la peinture en miniature jusqu'en 1528 et peut-être au delà. Tous ces livres dont parle Vasari ont donc été illustrés plutôt par Monte que par Gherardo. Les documents recueillis dans les archives constatent seulement que Gherardo fit, de 1474 à 1476, un missel pour l'église Santo-Egidio, où on le voit encore, et, en société avec Monte, quatre missels pour Santa-Maria-del-Fiore, qu'ils furent chargés d'exécuter en 1492. De ces quatre livres, il en reste un qui est aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Laurentienne. Les miniatures des deux frères Gherardo et Monte se ressemblent beaucoup; c'est le même style et la même manière dans l'exécution. Nous les apprécierons plus loin en parlant de Monte, dont les œuvres sont bien plus considérables que celles de Gherardo; disons seulement ici quelques mots du missel de Santo-Egidio, pour donner une idée des dispositions vraiment magistrales de l'ornementation imaginée par Gherardo. C'est un manuscrit petit in-folio, qui contient trente-quatre

(1) Vasari, *Vita di Gherardo*, t. V, p. 60.

grandes miniatures et un grand nombre de sujets renfermés dans de petites initiales. La première page est splendidement illustrée. Dans le haut, l'artiste a représenté la scene de l'Annonciation; au-dessous du sujet, la page est divisée en deux parties par un riche candélabre avec deux petits enfants accroupis. L'initiale A contient la figure du roi David. La bordure est enrichie de médaillons qui renferment soit la figure de l'un des évangélistes, soit des sujets empruntés à la vie de saint Eloi; ils sont reliés entre eux par des ornements au milieu desquels sont de jolies figures d'enfants. Les miniaturistes italiens de la fin du quinzième siècle et ceux du seizieme siècle ont enrichi les bordures des pages d'ornements et de figurines disposées avec un goût exquis, que les meilleurs miniaturistes français et flamands n'ont jamais pu égaler. Nous recommandons encore a l'attention des amateurs qui auront l'occasion d'examiner ce beau livre, les peintures qui précèdent le canon de la messe. Elles sont répandues sur deux pages. Dans celle de droite, on voit l'ensevelissement du Christ en figures de grande proportion; le paysage du fond, ou l'on aperçoit Jérusalem, est traité dans le style flamand avec des détails d'une délicatesse extréme; la bordure contient des médaillons qui renferment des sujets tirés de la vie du Sauveur, les figures des évangélistes et celles des quatre grands docteurs de l'Église. Dans celle de gauche, qui a également une bordure enrichie de médaillons historiés, l'artiste a représenté à l'intérieur de la lettre initiale le sacrifice de la messe au moment de l'élévation. Gherardo eut pour élève Stefano, fils de Tommaso, qui fut chargé en 1508 d'estimer le prix à

payer à Attavante, miniaturiste dont nous parlerons plus loin, pour des peintures exécutées dans un antiphonaire destiné au Dôme de Florence [1].

Nous avons signalé d'après Vasari, parmi les travaux de miniature de Gherardo, ceux qu'il exécuta pour Matthias Corvin, roi de Hongrie (1458 † 1490), et nous ne pouvons terminer l'historique de la miniature au quinzième siècle sans payer un juste tribut d'hommages à ce prince, qui, au milieu des guerres continuelles qu'il entreprit et soutint victorieusement, sut donner aux lettres et aux arts de nobles encouragements. Passionné pour les livres, il avait à ses gages un très-grand nombre de scribes qui copièrent pour lui, à Florence, à Rome et ailleurs, les meilleurs manuscrits des auteurs anciens et modernes. Il était parvenu à réunir ainsi plus de cinquante mille volumes dans la Bibliothèque de Bude, qui fut pillée par les Turcs en 1527. Un grand nombre de ces beaux manuscrits sur vélin avaient été décorés de miniatures par les meilleurs artistes de son temps. Nous allons avoir l'occasion d'en citer plusieurs.

Il semble que l'invention de l'imprimerie aurait dû faire abandonner sur-le-champ les transcriptions manuscrites et, par une conséquence forcée, l'application de la peinture en miniature à l'ornementation des livres; il n'en fut pas ainsi cependant, et si le nombre des manuscrits illustrés devint moins considérable, rien de médiocre ne se produisit plus. Au commencement du seizième siècle, la peinture en Italie était en possession

[1] Vasari, *Vita di Gherardo*, t. V, p. 63, et *Vita di Giovanni da Fiesole*, t. IV, p. 40, note 3.

de toutes les ressources techniques du dessin, du clair-obscur et de la perspective, et elle atteignit bientôt le plus haut degré de perfection. Les miniaturistes suivirent pas à pas les traces des grands maîtres, et leurs miniatures sont les reflets des beaux ouvrages de peinture qui excitèrent alors, comme ils excitent encore aujourd'hui, un véritable enthousiasme. Les artistes dont il nous reste à parler ont presque tous commencé à se faire un nom à la fin du quinzième siècle; mais ils ont continué de travailler durant le premier quart du seizième, à l'époque où la peinture italienne était l'objet de l'admiration du monde entier.

Monte, fils de Giovanni, était le frère puîné de Gherardo, qui fut sans doute son maître. Le nom de Monte, l'un des premiers miniaturistes de l'école italienne, était cependant resté inconnu jusqu'au moment où les frères Milanesi, en dépouillant les archives de Florence, ont pu exhumer son nom de l'oubli et signaler des œuvres de sa main qui subsistent encore. Les archives ont apporté la preuve que Monte, durant trente-six années, de 1492 à 1528, n'avait cessé d'enrichir de miniatures les livres de chœur de la cathédrale de Florence. Il fit ses premiers travaux en communauté avec son frère Gherardo. La première mention qui soit faite en effet des deux frères dans les archives de l'Œuvre du Dôme de Florence, se trouve dans les délibérations des membres de l'Œuvre des 17 avril et 17 mai 1492, par lesquelles Monte et Gherardo sont chargés d'enrichir de miniatures un missel qui venait d'être écrit par le prêtre Zanobi Moschini. Le 14 décembre de la même année, une autre délibération fixe le prix qui leur sera payé

pour les miniatures qu'ils auront à exécuter dans trois autres missels, qu'écrivaient alors Ser Martino, frère Giovanni et Ser Geronimo. De ces premiers travaux faits en société par Monte et Gherardo, le missel écrit par Moschini subsiste encore; il est conservé à la Bibliothèque Laurentienne. Les livres que Monte a illustrés à lui seul sont bien plus considérables. En 1500, les administrateurs du Dôme lui donnent à illustrer un épistolier petit in-folio, et en 1508, un manuel in-quarto; ces deux livres appartiennent aussi à la Laurentienne. De 1515 à 1528, il fit encore pour la cathédrale de Florence plus de cent miniatures dans quinze livres de chœur (1). Les nombreux travaux dont Monte était chargé par les administrateurs de l'OEuvre du Dôme n'absorbaient pas tout son temps. De 1510 à 1519, il décora deux missels pour l'église Saint-Jean (2). On peut voir des miniatures de Monte dans les livres ci-après appartenant au Dôme de Florence, savoir : les graduels A, B, C, E, F, G, R; les antiphonaires C, D, K, L, N, O, P, et le volume marqué S, contenant le Propre des saints. Ces nombreux ouvrages authentiques ont permis d'attribuer encore à Monte plusieurs des miniatures d'un psautier que conserve l'église de la Badia de Florence, et la décoration de plusieurs pages d'un grand volume renfermant la *Cosmographie de Ptolémée*, qui appartient à la Bibliothèque Magliabecchiana. M. Curmer a fait reproduire, dans sa belle publication des *Évangiles des dimanches et fêtes*, différentes minia-

(1) Les documents qui constatent les travaux de Monte ont été publiés par MM. Milanesi et Pini, dans la nouvelle édition de Vasari, t. VI, p. 329 et suivantes.

(2) *Spoglio Strozzi*; ms. Bibl. Magliabecchiana de Florence.

tures de Monte[1]. Il n'a pu malheureusement les donner dans la proportion des originaux, et il les a quelquefois encadrées dans des bordures empruntées à d'autres miniaturistes. Monte a un talent remarquable dans la composition des sujets et dans l'entente de la disposition des fonds; il sait grouper les figures avec art et leur donner une attitude et des mouvements naturels; il excelle dans le modelé des draperies. Sa gouache est bien empâtée, et ses couleurs, posées largement, offrent à l'œil une éclatante et agréable harmonie. Monte, comme le dit Vasari de Gherardo, avait certainement étudié les œuvres des Flamands, et l'on retrouve souvent dans ses compositions quelque chose de la manière de Van Eyck et de Memling; mais Monte n'est point un copiste, et il sait approprier les beautés de la miniature des grands maîtres de la Flandre au génie de l'art italien. C'est ainsi qu'en leur empruntant leurs paysages profonds, dont les plans sont si bien disposés, il ne manque pas d'y introduire les fabriques et les arbres de l'Italie; il sait donner aux têtes l'expression naturaliste et l'extrême délicatesse qu'on rencontre chez les peintres flamands, tout en leur conservant un certain air qui les rapproche de celles de Domenico Ghirlandajo, mais avec des tons plus chauds. On ne trouve rien dans les archives qui rappelle Monte au delà de 1528, et l'on peut en conclure que sa mort doit se rapprocher de cette date.

Le nom d'Attavante a été révélé pour la première

(1) Pages 16, 23, 29, 44, 79, 164, 195, 314, 317, 320, 326 et 359. Nous recommandons aux personnes qui ne pourraient voir les originaux, la belle reproduction donnée par M. Curmer, de la miniature de Jésus tenté par le démon, p. 79 des *Évangiles*.

fois par Vasari, qui, à la suite de la vie de Fra Giovanni Angelico, rapporte que, du temps de ce grand artiste, vivait un fameux miniaturiste florentin du nom d'Attavante, qui avait, ajoute-t-il, enrichi de très-belles miniatures un manuscrit de Silius Italicus, que possédait de son temps l'église Saints-Jean-et-Paul de Venise. Vasari s'était trompé en tous points, ainsi que l'ont prouvé les renseignements recueillis dans les archives italiennes. Attavante, fils de Gabriello di Vante, de la famille des Attavanti[1], ne peut avoir été le contemporain de Fra Angelico († 1455), puisqu'il vivait encore en 1511 et qu'il était chargé, à cette époque, d'enrichir de miniatures plusieurs livres de chœur de la cathédrale de Florence[2]. Les peintures du Silius Italicus qui avaient attiré à Attavante les éloges de Vasari n'étaient pas non plus de lui, et sont supérieures aux siennes[3]. Mais Attavante a laissé deux manuscrits signés de son nom, dont les nombreuses peintures permettent d'apprécier son talent et de retrouver ses autres œuvres. Le premier, qui appartient à la Bibliothèque de Saint-Marc de Venise, renferme les écrits de Marziano Capella et d'autres ouvrages encore; le second est un missel romain conservé à la Bibliothèque royale de Bruxelles. Le manuscrit de Venise est un petit in-folio de deux cent soixante-sept feuillets. Le premier feuillet, qui n'est pas numéroté, contient au haut du recto cette inscription : ATTAVANTES FLOREN. PINXIT. On trouve au verso une belle miniature, qui représente vingt-neuf divinités réunies dans l'Olympe

(1) Del Migliore, *Spogli mss. nella Magliabecchiana*, p. 386.
(2) Vasari, édit. Lemonnier, t. VI, p. 333.
(3) Morelli, *Notizie d'opere di disegno;* Bassano, 1800, p. 171.

pour célébrer les noces de la Philologie et de Mercure. Sur le premier plan un faune, un satyre et un centaure se promènent sur un beau gazon. Dans le courant de l'ouvrage, au verso des feuillets, on voit sept miniatures reproduisant des figures de femmes qui personnifient la grammaire et les six autres arts libéraux. La page qui est en regard de chacune de ces miniatures est enrichie d'une charmante bordure. On y trouve, en outre, huit autres pages décorées dans le même genre[1]. Les armoiries qui existaient dans le manuscrit ont été effacées, mais les corbeaux que l'on rencontre çà et là dans les bordures doivent faire supposer que ces armoiries étaient celles de Matthias Corvin, pour qui le manuscrit aurait été exécuté. Le missel de Bruxelles se compose de deux cent quinze feuillets de format in-folio. Il fut également fait pour le vaillant roi de Hongrie. Marie d'Autriche, sœur de Charles-Quint, veuve du roi Louis de Hongrie, l'apporta en Belgique, lorsqu'elle y vint pour gouverner les Pays Bas. On y trouve quatre grandes miniatures, dont la plus remarquable est la scène de la crucifixion, qui couvre une page entière au commencement du canon de la messe. Plusieurs grandes vignettes où sont représentés des martyrs et des saintes et un grand nombre d'enroulements avec des camées et des médaillons, décorent presque toutes les pages du livre. Parmi les ornements composant la bordure de la page au verso du premier feuillet, on voit un autel avec une corniche de marbre blanc accompagnée de bas-reliefs d'une merveilleuse finesse; sur le fronton bril-

(1) M. Curmer a reproduit onze de ces bordures dans ses *Évangiles des dimanches et fêtes*, aux pages 165 à 169, 199, 200, et 265 à 268.

lent les armes du roi de Hongrie, et au bas on lit ces mots : ACTAVANTES DE ACTAVANTIBUS DE FLORENTIA HOC OPUS ILLUMINAVIT A. D. MCCCCLXXXV. « Attavante, de la » famille des Attavanti, Florentin, a peint cet ouvrage » l'an de Notre-Seigneur 1485. » Dans le bas de la bordure de la page où la crucifixion est représentée, on lit : ACTUM FLORENTIÆ A. D. MCCCC LVII; on voit par là qu'Attavante avait employé au moins deux ans à cet ouvrage.

La bibliothèque de Modène possède sept manuscrits in-folio illustrés par Attavante; ils proviennent de la collection de Matthias Corvin, dont on voit les armes en plusieurs endroits. Sur le recto du premier feuillet de l'un de ces manuscrits, renfermant les homélies de saint Grégoire, on lit : ATTAVANTES PINGIT. Les illustrations consistent surtout en bordures de pages, composées d'enroulements et d'arabesques aux couleurs vives et variées, entremêlées d'armoiries, de petits génies et de symboles. On voit encore dans les angles des pages et à moitié de leur hauteur des figures en buste qui correspondent l'une à l'autre; dans ceux des manuscrits qui renferment des œuvres des Pères de l'Église, ce sont les évangélistes et des prophètes; dans ceux qui ont pour sujets des auteurs profanes, des figures de fantaisie, comme un homme barbu et une jeune dame, Pallas et Hercule; toutes ces petites figures sont remarquablement belles et touchées avec une finesse extrême; plusieurs doivent être des portraits de personnes vivantes. On voit encore dans ces manuscrits de belles lettres initiales qui enchâssent des figures et des demi-figures d'une grande élégance.

La Bibliothèque du Vatican possède un psautier in-folio n° 112, fonds d'Urbin, qui est connu sous le nom de Bréviaire de Matthias Corvin, et dont les peintures sont attribuées, non sans raison, à Attavante. Il n'est pas douteux que le manuscrit n'ait été exécuté pour le roi de Hongrie, dont les armoiries sont reproduites dans plusieurs endroits du livre. L'écriture en aurait été achevée, d'après une annotation, en 1487. Les illustrations n'ont été terminées que bien postérieurement, car on lit au bas d'une miniature, au folio 345, la date de 1492. On trouve dans ce manuscrit huit belles miniatures, des bordures de pages où se voient des médaillons qui renferment soit des sujets, soit des figures, et un nombre infini de lettres ornées avec des figures et des sujets [1].

Les archives du Dôme de Florence constatent que, de 1508 à 1511, Attavante fut chargé d'enrichir de miniatures certains livres de chœur pour cette église. Les commentateurs de la nouvelle édition de Vasari ont cru devoir lui attribuer plusieurs des miniatures des antiphonaires marqués I et K, et du volume qui contient le Propre des saints [2]. Ces miniatures sont loin de valoir celles du Bréviaire de Matthias Corvin, et on peut les regarder comme des œuvres de la vieillesse d'Attavante. On ne trouve plus, en effet, aucun document sur ce peintre au delà de cette date de 1511, qui doit

(1) M. Curmer a reproduit, dans ses *Évangiles des dimanches et fêtes*, deux miniatures de ce beau bréviaire, aux pages 215 et 315, et plusieurs des bordures de pages dans les pages 90, 91, 144 et 316.

(2) Vasari, édit. Lemonnier, t. VI, p. 199, 200, 206, 233. — M. Curmer a reproduit l'une de ces miniatures dans la page 307 de ses *Évangiles des dimanches et fêtes*.

être peu éloignée de l'époque de sa mort. On trouve encore à Florence, à la Bibliothèque Laurentienne, un diurnal grand in-folio, provenant du monastère de Sainte-Marie des Anges, dont les nombreuses miniatures sont attribuées à Attavante par les commentateurs de la nouvelle édition de Vasari. Ces miniatures sont bien supérieures à celles des antiphonaires du Dôme, et doivent être du meilleur temps de notre artiste. On doit y remarquer surtout (aux fol. 1 et 7) deux miniatures à pleine page[1], qui peuvent établir la réputation d'Attavante : elles doivent être de son bon temps.

On peut encore regarder comme de la main de cet artiste les illustrations d'un bréviaire in-folio (de 33 cent. de hauteur sur 24) qui est conservé à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 8879 latin). Il avait été exécuté pour l'évêque de Gran, en Hongrie. La comparaison des peintures de ce livre avec celles du missel de Bruxelles qui est signé, ne peut laisser aucun doute sur l'exactitude de cette attribution. Les bordures des pages sont bien celles des manuscrits illustrés par Attavante. On doit surtout remarquer dans ce beau livre une miniature à pleine page, où David est représenté à genoux élevant les mains vers le ciel; le paysage du fond est délicieux : tout cela rappelle un peu la manière de Domenico Ghirlandajo. On y trouve aussi de belles initiales ornées de figures dans les vides. On a encore attribué à notre artiste les illustrations d'une histoire romaine (in-folio de 33 cent. sur 24) de Paul Orose, qui appartient à la Bibliothèque de l'Arsenal de Paris

(1) M. Curmer les a reproduites dans les pages 199 et 330 de ses *Évangiles des dimanches et fêtes.*

(H, L, 71). Ce livre, qui a été fait en 1480 pour Matthias Corvin, renferme un grand nombre de miniatures qui occupent les deux tiers des pages environ. Le dessin est correct, et le coloris très-fin a beaucoup d'éclat; les têtes, bien modelées, offrent beaucoup d'expression. L'artiste a essayé de reproduire les costumes antiques, mais il y a mis peu d'exactitude, et a revêtu plusieurs de ses personnages du costume florentin. On voit quelques jolies têtes, dans des lettres ornées, et, à la fin du livre, des médailles des empereurs soutenues par des génies. Toutes ces miniatures n'ont pas la même valeur; quelques-unes ne peuvent être d'Attavante, et doivent provenir de ses élèves.

Attavante est assez inégal, et les jugements portés sur son talent ont été très-divers. On peut reconnaître qu'il n'avait pas fait une étude sérieuse de la figure humaine, et que son dessin n'offre pas toujours la correction que donne la connaissance anatomique du corps humain; mais il a une entente excellente de la composition des sujets : ses grandes miniatures du missel de Bruxelles, du diurnal de Florence et du bréviaire du Vatican, suffiraient seules pour le placer parmi les meilleurs miniaturistes de son temps. Les bordures de pages sont surtout merveilleuses par l'élégance et la correction du style et par la finesse de l'exécution.

Litti ou Littifredi, fils de Filippo Corbizi, n'est connu que par une œuvre très-belle qu'il a signée, et par un document conservé dans la bibliothèque publique de Sienne. En 1494, il fit les illustrations d'un livre d'heures pour la confrérie de Santa-Catterina in Fontebranda de Sienne, et, en 1496, celles d'un psautier

pour la société de Saint-Sébastien in Camullia, comme on l'apprend par une mention faite sur un livre de compte de cette société qui est dans la Bibliothèque de Sienne[1]. On ne sait ce que le psautier est devenu, mais le livre d'heures de la confrérie de Sainte-Catherine est conservé dans cet établissement. C'est un volume petit in-folio qui renferme quatre miniatures d'un grand mérite; elles sont entourées de bordures où l'on voit, au milieu de feuillages et d'enroulements d'un style délicieux, des médaillons avec des figures, des anges, de jolis enfants, des oiseaux et divers symboles. Dans le bas de la bordure de l'une des deux miniatures qui précède l'office de la Vierge, on lit cette inscription : HOC LITTES. PHILIPPI. DE CORBIZIS. PINSIT. OPUS. AN. DNI. M494. « Littes (fils) de Philippe de Corbizi a peint » cette œuvre l'an de Notre-Seigneur 1494[2]. » Litti Corbizi paraît appartenir à l'école florentine, qui produisit Attavante, que nous connaissons déjà, Boccardino le Vieux et frère Eustachio, dont nous parlerons plus loin. Corbizi est le meilleur dessinateur de tous. Il réunit au plus haut degré toutes les qualités qui distinguent un peintre en miniature. Il sait unir à la correction du dessin et à la suave expression des têtes un riche coloris et une élégance accomplie dans la disposition des ornements. On sait qu'il habitait encore en 1515 à Sienne, dans une maison qui appartenait à la compagnie de San-Bernardino in San-Francesco[3]; mais

(1) *Libro della compagnia San Sebastiano in Camullia*, fo 69 vo.

(2) M. Curmer a reproduit cette bordure à la page 357 de ses *Évangiles des dimanches et fêtes*, et dans une proportion plus petite, p. 25, une page avec sa miniature.

(3) Livre marqué R. C. III; fo 4 vo, de l'*Archivio del Patrimonio ecclesiastico*; Archives du Dôme de Sienne.

aucun document n'a pu être trouvé pour indiquer d'autres travaux que ceux que nous venons de mentionner ni la date de sa mort.

Vasari termine la biographie du miniaturiste Gherardo en disant qu'il laissa en mourant à son élève Stefano tous les ustensiles de son atelier; mais que celui-ci s'étant, peu de temps après, adonné exclusivement à l'architecture, avait abandonné à Boccardino le Vieux tout ce qui avait rapport à la miniature, c'est-à-dire, sans doute, sa clientèle et son atelier. Il y a donc lieu de croire que Boccardino a été l'élève de Gherardo, et ensuite de Stefano, auquel il succéda. Vasari ajoute que Boccardino orna de miniatures la plupart des livres de la Badia de Florence. Cet artiste se nommait Giovanni et était fils de Giuliano Boccardi; il reçut plus tard le nom de Boccardino Vecchio, pour le distinguer de son fils Francesco. Les livres de chœur de la Badia de Florence ont été vendus ou dispersés lors de la suppression des couvents; il n'en reste que deux dans son église : un psautier et un antiphonaire, dans lesquels on trouve quelques miniatures attribuées à Boccardino. Les archives du Dôme de Florence constatent qu'en 1511 il fut chargé d'illustrer trois livres de chœur pour cette église, et pour l'église Saint-Laurent de cette ville; qu'en 1514 il faisait pour la même basilique quelques peintures et lettres ornées dans un épistolier et dans un évangéliaire. Les administrateurs de l'Œuvre du Dôme de Sienne, qui faisaient exécuter de si beaux livres de chœur, ne pouvaient pas manquer de confier l'illustration de quelques-uns d'eux à Boccardino, dont la réputation était fort grande. Les archives constatent en

effet qu'il reçut en 1518 la commande de plusieurs travaux. Les miniatures d'un antiphonaire marqué n° 20 N, qui est conservé dans la bibliothèque de cette église, sont considérées comme étant de la main de Boccardino (1). Dans la même année, il fit pour le couvent de Saint-Pierre de Pérouse les miniatures de trois livres de chœur qu'on y voit encore. Enfin, en 1526, la Seigneurie de Florence le chargea des illustrations d'un manuscrit en trois volumes in-quarto des Pandectes de Justinien. On les conserve dans la Bibliothèque Magliabecchiana de Florence (classe XXIX, n° 16). Ces illustrations consistent en bordures de pages, où l'artiste, au milieu d'enroulements et de feuillages de très-bon goût, a disposé des enfants, des centaures, des animaux de diverses sortes, des insectes, des armoiries et des emblèmes. On y voit aussi des camées, avec des figures qui pourraient bien être celles des magistrats de la république florentine. Ce travail n'a pas été entièrement achevé (2). On trouve encore dans le monastère du Mont-Cassin quelques beaux livres dont on attribue les illustrations à notre artiste. Boccardino est bien certainement un des premiers miniaturistes de son époque. Si pour la correction du dessin il n'égale pas Corbizi, il surpasse de beaucoup Attavante et même Fra Eustachio, dont nous allons parler. Ses bordures de pages et ses ornements sont remarquables par le style et l'élégance; son coloris a une légèreté et une transparence

(1) M. CURMER a reproduit, dans une proportion réduite, une page de cet antiphonaire dans ses *Évangiles des dimanches et fêtes*, p. 340.

(2) Les documents puisés dans les archives de Florence et de Sienne, qui constatent les travaux de Boccardino, ont été publiés dans la nouvelle édition de VASARI, t. VI, p. 331.

d'une grande suavité. Boccardino était encore inscrit en 1525 sur le livre de la corporation des peintres de Florence [1].

Fra Eustachio, moine convers dominicain, mérite une place distinguée parmi les peintres en miniature du commencement du seizième siècle. Il s'appelait Thomas dans le monde, et reçut l'habit des mains du célèbre Savonarole en 1496, à l'âge de vingt-trois ans. A partir de cette époque, il s'occupa de peinture; il mourut à l'âge de quatre-vingt-trois ans, en 1555 [2]. Les archives de l'Italie ont révélé un assez grand nombre de ses travaux. En 1502, il fut appelé à Sienne par les Dominicains du couvent du Saint-Esprit, et il enrichit d'illustrations pour leur église les deux volumes d'un antiphonaire; on ne sait ce que ce livre est devenu. En 1505, il exécuta les peintures d'un psautier pour l'église du couvent de Sainte-Marie de Florence. De 1518 à 1525, les administrateurs du Dôme lui confièrent aussi différents travaux : il décora notamment de miniatures un graduel et plusieurs antiphonaires. Les manuscrits conservés dans cette église dans lesquels on peut voir des peintures de Fra Eustachio sont au nombre de neuf [3]. On peut reprocher à cet artiste de ne pas offrir beaucoup d'originalité dans la composition des sujets, et d'y introduire des figures dont les formes sont souvent grêles et mesquines. Son mérite se produit surtout dans l'ornementation, où il déploie une grâce et une légèreté

(1) Gualandi, *Mem. di belle arti italiane*, série IV, p. 176-190.

(2) P. Marchese, *Mem. degli artifici domen.*, t. I, p. 202 et 204, et t. II, p. 435.

(3) Vasari, édit. Lemonnier, p. 193 et suiv., et 138.

exemptes de toute recherche; les petites figures qu'il y introduit sont traitées d'une manière large et correcte. L'exécution se distingue par une extrême délicatesse, l'éclat et l'excellente distribution des couleurs; en cela il se rapproche d'Attavante et de Corbizi [1].

Après ces peintres, qui ont laissé de nombreuses productions, nous pouvons en citer encore quelques-uns que les recherches faites dans les archives de l'Italie ont fait connaître, mais dont les travaux sont moins importants. Francesco, fils de Giovanni Boccardino, et Matteo, fils de Terranuova, firent en société, en 1518, les miniatures de quatre livres de chœur pour le monastère de Saint-Pierre de Pérouse; Aloïse de Naples exécuta dans les années 1526 et 1527, pour le même monastère, les illustrations de deux livres qui y sont encore; frère Lorenzo de Castro, Espagnol, moine franciscain, fit en 1521 les miniatures d'un graduel marqué H, qui est conservé dans l'église d'Ognissanti à Florence; Giovan Battista Benvenuti, surnommé l'Ortolano, Lodovico Mazzolino et Domenico Panetti, florissaient à Ferrare à l'époque où fut exécuté pour Alfonse Ier, duc de Ferrare, de 1524 à 1534, un office de la Vierge enrichi de belles miniatures, que possède aujourd'hui la Bibliothèque de Modène; Giovanfrancesco, fils de Mariotto, peignit en 1525 pour le Dôme de Florence les miniatures d'un graduel des fêtes votives (marqué V), qui existe encore; enfin, Antonio, fils de Girolamo d'Antonio d'Ugolino, exécuta un assez grand nombre de miniatures, de 1526 à 1530, dans les livres de chœur de

(1) M. Curmer a reproduit plusieurs des miniatures de Fra Eustachio dans ses *Évangiles*, aux pages 28, 38, 53, 137, 317 et 355.

cette église[1], et en 1529, il travailla, pour la basilique de Saint-Laurent, à un lectionnaire[2].

Nous terminerons cette énumération des miniaturistes italiens du seizième siècle par Giulio Clovio, le plus habile de tous. Né en Croatie en 1498, il vint très-jeune en Italie, et suivit les leçons de Jules Romain, qui, lui voyant plus de dispositions pour les petites figures que pour les grandes, l'engagea à cultiver la miniature. Clovio y réussit parfaitement et a produit en ce genre des ouvrages d'une grâce et d'une beauté merveilleuses. Obligé de quitter Rome, en 1527, à la suite du sac de la ville, il se réfugia à Mantoue et entra dans le monastère de San-Ruffino, de l'ordre des Flagellants, où il espérait trouver le repos qui lui était nécessaire pour se livrer au travail de la miniature; il y prit l'habit et resta là pendant trois années. Les beaux travaux qu'il exécuta lui acquirent une grande réputation, et le cardinal Grimani, seigneur vénitien qui aimait passionnément les beaux livres illustrés, voulut l'attacher à sa personne, et obtint du Pape de relever Clovio de ses vœux. Après la mort du cardinal Grimani, notre artiste s'attacha à la personne du cardinal Alexandre Farnèse, auprès duquel il resta jusqu'à sa mort. Giulio Clovio a fait une quantité de beaux ouvrages dont Vasari, son contemporain et son admirateur, a donné l'énumération. Nous citerons seulement ceux qui appartiennent à des établissements publics. Le Musée de Brera à Milan possède une miniature repré-

(1) M. Curmer a reproduit des miniatures de cet artiste dans ses *Évangiles des dimanches et fêtes*, aux pages 256, 334 et 360.

(2) Les documents tirés des archives, qui sont relatifs à ces artistes, sont rapportés par MM. Milanesi et Pini dans la nouvelle édition de Vasari, t. VI, p. 165, 190, 199, 200, 207, 304, 318, 319, 323, 339.

sentant la scène de la femme adultère, que fit Clovio d'après un tableau de Palma le Vieux. La Bibliothèque du Musée royal de Naples conserve peut-être le plus bel ouvrage de Clovio : c'est un office de la Vierge qu'il exécuta pour le cardinal Farnèse ; ce livre contient vingt-six miniatures délicieuses renfermées dans des bordures d'un goût exquis, qui sont ornées de figures et d'emblèmes en rapport avec le sujet. Une très-belle miniature, représentant la Madeleine au pied de la croix, appartient à la galerie de Florence ; on y lit cette signature : IULIUS MACEDO FA. 1553. On voit encore à Florence, dans la galerie du palais Pitti (sous le n° 241), une miniature de notre artiste représentant Jésus déposé de la croix ; on y lit la signature : IULIUS MACEDO, mais sans date. Ces deux derniers ouvrages avaient été faits pour Cosme de Médicis. Vasari était enthousiasmé des ouvrages de Clovio, et il s'est laissé aller dans ses éloges à des expressions qu'on pourrait taxer d'exagération. C'est surtout dans la description qu'il donne des peintures de l'office de la Vierge qu'il s'est livré à son enthousiasme. « Il est impossible, » dit-il, de réunir plus d'originalité dans les figures, dont » les attitudes sont bien étudiées et bien rendues dans » toutes leurs parties, et plus de variété dans l'ornementation. Une telle beauté est répandue dans tout l'ouvrage, qu'on serait tenté de l'attribuer à une main divine » plutôt qu'à une main mortelle. » Et en parlant d'une bordure de page où se déroule en figures microscopiques la procession du saint-sacrement telle qu'elle a lieu à Rome, il ajoute : « Cette composition frappe d'étonnement et émerveille tout esprit ami du beau. » Il est certain que Clovio joint à une remarquable entente de

la composition une science profonde du dessin ; il excellait à perfectionner jusqu'aux plus minutieux détails; son coloris est d'une exquise suavité. On a voulu attribuer à Clovio les peintures d'un manuscrit de *la Divine Comédie* de Dante que possède la Bibliothèque Vaticane (n° 365). Les miniatures de ce manuscrit ont été faites de plusieurs mains, et bien qu'elles ne soient pas sans mérite, elles sont loin de réunir les qualités qui ont assigné à Clovio le premier rang parmi les miniaturistes.

On pourrait plutôt le regarder comme auteur de celles qui enrichissent un manuscrit grand in-folio appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris, *Codex priscæ romanæ psalmodiæ* (n° 8880 lat.), qui a été exécuté en 1542 pour Paul III. Il est vrai qu'on lit sur le dernier feuillet de ce livre quatre vers latins où il est dit que Frédéric de Pérouse achevait cette œuvre dans la huitième année du pontificat de Paul III ; mais ce Frédéric est tout à fait inconnu comme peintre, et il est à croire qu'il était seulement l'auteur ou l'écrivain du livre ; les miniatures, d'une composition délicieuse et d'un dessin excellent, sont un véritable prodige pour la délicatesse et le fini de l'exécution [1]; elles rappellent les productions de Clovio qu'on voit en Italie, et justifient parfaitement la réputation dont a toujours joui ce grand artiste.

Nous terminerons ce qui a rapport à la miniature italienne en signalant un certain nombre de manuscrits illustrés qui appartiennent à la fin du quinzième siècle

(1) M. Curmer a reproduit dans ses *Évangiles des dimanches et fêtes*, p. 344, une page de ce manuscrit, dans une proportion réduite aux trois quarts environ.

ou au commencement du seizième, la plus belle époque de ce bel art. On trouvera à la Bibliothèque impériale de Paris les Commentaires de saint Jérôme sur les psaumes (n° 21, fonds La Vallière). On y voit au folio 1, dans la lettre initiale P, une figure à mi-corps du saint, modelée avec beaucoup d'art. La bordure, d'un très-bon goût, est enrichie de six médaillons renfermant des figures d'hommes en buste; dans le bas, deux anges soutiennent une couronne de laurier au centre de laquelle sont peintes les armoiries de Matthias Corvin. Tout cela est fait dans la manière d'Attavante, qui a beaucoup travaillé pour le roi de Hongrie : les peintures de ce manuscrit peuvent donc être attribuées à cet artiste. Le même établissement possède un manuscrit de la vie de Francesco Sforza, duc de Milan (n° 372 italien), exécuté à la fin du quinzième siècle. La première page offre une bordure délicieuse, composée d'élégantes arabesques dans le goût antique, rendues avec une rare perfection; on y voit, dans le bas, un beau portrait en buste de Ludovico Maria Sforza, dit le More, duc de Milan. Le folio 4 est rempli par le portrait équestre de Francesco Sforza; il est revêtu d'une brillante armure, mais la tête est nue, et l'artiste a su apporter dans la reproduction du visage une étonnante vérité; c'est un portrait d'un fini très-précieux. Le noble cavalier est placé sous un portique élevé dans le style de l'antiquité; un riche paysage s'aperçoit dans le fond. On ne sait trop à qui attribuer cette ravissante peinture, qui est empreinte de l'esprit de Léonard de Vinci; on a voulu la donner à Girolamo de Crémone. Les ouvrages que cet artiste a laissés au Dôme de Sienne sont loin d'atteindre à la perfection de ce beau

portrait, mais l'on peut supposer qu'il l'aurait exécuté d'après un dessin de Léonard. La Bibliothèque impériale conserve encore un livre de prières in-quarto, renfermant un nombre considérable de ravissantes miniatures (n° 10532 lat.); composition, dessin, coloris, tout est parfait dans ces belles peintures, qui doivent être l'œuvre de l'un des premiers maîtres de la fin du quinzième siècle. Nous devons citer encore un manuscrit grand in-folio, appartenant au même établissement (fonds La Vallière n° 6), qui contient *Les Triomphes* de Pétrarque. On y trouve six miniatures à pleine page, où sont représentés les triomphes de l'Amour, de la Chasteté, de la Mort, de la Renommée, du Temps et de la Divinité. Ces grandes peintures, dont la composition n'est pas très-variée, sont remarquables cependant par le mouvement qui convient bien à une marche triomphale et par le sentiment de l'art antique qui y règne. Le dessin des figures laisse quelquefois à désirer, mais les têtes sont très-finement touchées, très-bien modelées et fort expressives. Les scènes sont placées dans de vastes paysages dont les plans sont bien entendus; on y voit des groupes d'arbres disposés avec goût, des eaux et un lointain agréable et bien en perspective. Nous ne savons à qui attribuer ces belles miniatures, mais nous pouvons signaler des miniatures du même artiste dans un manuscrit appartenant à la Bibliothèque Vaticane (n° 1687), qui renferme des poésies en l'honneur de Jules II [1].

A Rome on conserve dans différentes bibliothèques un assez grand nombre de beaux manuscrits illustrés de

(1) D'AGINCOURT, *Histoire de l'art*, PEINTURE, a donné la reproduction de l'une des miniatures de ce livre dans sa planche LXXX.

l'époque dont nous nous occupons. Nous signalerons principalement à la Vaticane, la belle Bible des ducs d'Urbin[1] et le manuscrit de *la Divine Comédie* de Dante (n° 365), dont nous avons déjà parlé; — dans le palais Sciarra, le magnifique missel du cardinal Colonna († 1522), dont les peintures sont d'un goût si pur et d'une exécution si merveilleuse que quelques amateurs ont cru pouvoir les attribuer à Raphaël[2]. Nous donnons dans le cul-de-lampe de nos PRÉLIMINAIRES, page 8, la reproduction de l'une des lettres ornées de ce manuscrit; — dans la belle Bibliothèque du palais Barberini, qui renferme plus de cinquante mille volumes imprimés et beaucoup de manuscrits, le beau livre de prières (n° 324) renfermant un grand nombre de miniatures provenant d'un maître de l'école florentine du commencement du seizième siècle[3]; un autre manuscrit (n° 325), où l'on voit aussi de belles miniatures du même temps[4], et un petit missel de la fin du quinzième[5]; — dans la Bibliothèque du palais Chigi, très-riche en manuscrits grecs, latins et italiens, le missel du pape Pie II (1458†1464), dont les miniatures excellentes sont d'un maître qui florissait dans la seconde moitié du quinzième siècle, et le missel de Clément VII (1523†1534), qui appartient à

(1) M. CURMER, dans ses *Évangiles des dimanches et fêtes*, en a reproduit des miniatures aux pages IX, 78, 109 et 338.

(2) M. CURMER a reproduit deux pages de ce manuscrit dans les pages 13 et 45 de ses *Évangiles*.

(3) M. CURMER a reproduit quatre pages de ce manuscrit dans ses *Évangiles*, p. 13, 113, 149 et 339.

(4) M. CURMER a donné des fragments de ce manuscrit dans les pages 24 et 61 de ses *Évangiles*.

(5) On trouvera dans les *Évangiles* de M. CURMER, aux pages 183 à 186, des bordures de pages empruntées à ce livre.

la plus belle époque de l'art en Italie [1]; — dans la Bibliothèque du palais Corsini, un manuscrit de Pétrarque (n° 1081), de la seconde moitié du quinzième siècle; un office de la Vierge (n° 1232) de la même époque, et un missel (n° 1015) du seizième siècle, qui renferme un grand nombre de très-belles miniatures [2]; — dans la Bibliothèque Casanatense, qui tient à l'église de la Minerve, le missel du cardinal Cornari, qui renferme d'admirables miniatures de la plus belle époque du seizième siècle dans le style de Raphaël [3]. Enfin, nous signalons dans la Bibliothèque de Brera, à Milan, un missel romain de la seconde moitié du quinzième siècle [4].

## § VIII.

### EN FRANCE, DEPUIS 1410 ENVIRON JUSQU'A LA FIN DU XV^e^ SIÈCLE, ET AU XVI^e^.

### I.

*De 1410 environ jusque vers le milieu du XV^e^ siècle.*

Il faut maintenant revenir sur nos pas pour étudier les destinées de la miniature à partir du moment où la France, déchirée par la guerre civile et la guerre étrangère, vit s'éteindre l'essor qui s'était produit dans les

(1) M. CURMER a reproduit dans ses *Évangiles,* aux pages 22, 36, 113, 138, 161 et 327, des miniatures de ces livres.

(2) M. CURMER a donné dans ses *Évangiles*, aux pages 76, 269, 272, 283, 88, 89, 116, 218, 301, 319, 321, 341 et 348, des miniatures de ces trois manuscrits.

(3) M. CURMER a reproduit deux de ces miniatures dans les pages 139 et 342 de ses *Évangiles*.

(4) M. CURMER a donné quelques-unes des illustrations de ce livre dans ses *Évangiles*, aux pages 39, 83, 103, 104, 105 et 261.

arts au commencement du quinzième siècle. Nous avons dit plus haut que l'école de miniature qui s'était formée en France sous Charles V avait fait à cette époque des progrès très-sensibles, et nous avait laissé des productions remarquables. Parmi les plus belles miniatures de l'école française de ce temps, nous avons cité[1] celles qui enrichissent trois superbes manuscrits conservés à la Bibliothèque impériale de Paris : le psautier du duc de Berry en latin et en français (n° 13091 fr.); les grandes heures exécutées pour ce prince et terminées en 1409 (n° 919 lat.), et le bréviaire de Belleville (n° 10483 lat.) fait pour Charles VI, donné par lui à Richard, roi d'Angleterre, et qui devint à la mort de ce prince la propriété du duc de Berry, le plus grand amateur en ce temps de la calligraphie illustrée. Nous pouvons joindre à ces belles productions une œuvre du même temps, c'est la première miniature d'un manuscrit appartenant à la Bibliothèque impériale : *Les Antiquités des Juifs* de Josèphe (n° 247 fr., ancien 6891), dont nous aurons à nous occuper plus loin. Le livre avait été écrit pour le duc de Berry, mais trois miniatures et tous les entourages des pages avaient été seulement terminés du vivant de ce prince. Cette première miniature peut à elle seule justifier du point où l'art de peindre était parvenu en France au commencement du quinzième siècle. Elle représente le Père éternel unissant en mariage Adam et Ève. Le Créateur est représenté sous la figure d'un vieillard, dont la belle tête dévoile une grande énergie tempérée par la douceur : c'est un admirable type, qui n'a pu être surpassé que bien rarement par

[1] Voyez plus haut, p. 170.

les plus grands artistes du seizième siècle. Deux anges soutiennent et étendent le manteau qui couvre les épaules du Tout-Puissant, et sur le fond que forme ce manteau, se détachent les figures nues d'Adam et Ève, qui se tiennent debout et unissent leurs mains. C'est une qualité rare chez les peintres que l'invention, mais on peut dire que le peintre du duc de Berry a montré qu'il la possédait à un très-haut degré : il n'était pas possible de représenter d'une manière plus convenable l'union religieuse de nos premiers parents. L'ordonnance du tableau répond à l'invention ; tous les éléments en sont disposés et combinés avec art, et chacun des acteurs de l'action y remplit bien le rôle qui lui est propre. La scène se passe dans le paradis, qui est entouré de murailles percées de portes d'où s'échappent des fleuves; les animaux, reproduits dans une proportion plus petite que les personnages, errent dans l'Éden; c'est là qu'est la partie faible du tableau. Le fond, qui offre quelque chose d'indéfini, comme une mer vapeureuse, ne manque pas de charme. Nous n'irons pas certainement comparer les figures d'Adam et Ève à celles que dessinèrent cent ans plus tard les grands peintres du seizième siècle, mais elles sont néanmoins le témoignage d'une étude consciencieusement faite de la nature humaine, et elles offrent pour cette époque un modelé très-satisfaisant. Il est impossible de dire quel est celui des artistes employés par le duc de Berry qui fut l'auteur de cette belle page : Paul de Limbourg et ses frères, Jaquevrart, de Hodin et Andrieu Beauneveu étaient les plus habiles au commencement du quinzième siècle. L'inventaire des livres du duc de Berry, rédigé

en 1416, ne décrit qu'un seul psautier qui soit écrit en latin et en français et « très-richement enluminé » ; on peut donc reconnaître ce livre dans le psautier in-quarto de la Bibliothèque impériale n° 13091 (ancien 2015 suppl. fr.). Eh bien, cet inventaire indique que, dans ce manuscrit, « il y a plusieurs histoires au commen-» cement de la main de maistre André Beauneveu[1]. » En rapprochant les figures de saints et de prophètes qui enrichissent les vingt-quatre premiers feuillets de ce psautier de celle du Créateur dans la première miniature des *Antiquités des Juifs*, on trouve beaucoup d'analogie dans le modelé si fin et si correct des têtes, et nous pensons qu'on pourrait attribuer à Beauneveu le délicieux tableau de l'union d'Adam et d'Ève. Quoi qu'il en soit de l'auteur, cette peinture et celles qui décorent les trois manuscrits que nous avons cités donnent une grande idée de la miniature française au commencement du quinzième siècle, à une époque où les frères Van Eyck n'avaient pas encore acquis leur grande réputation, et où ils n'avaient pu dès lors exercer aucune influence sur les écoles de peinture en Allemagne et en France.

De ce point de départ, les maîtres de l'école française auraient certainement fait des progrès réguliers par leurs propres études en dehors de toute influence; mais la guerre civile et la guerre étrangère qui désolèrent la France vinrent arrêter tout à fait leur essor. En 1407, le duc d'Orléans était assassiné, et l'année suivante Charles VI quittait Paris, qui était livré aux fureurs des Cabochiens; en 1416, mourait le duc de Berry, le plus

[1] M. Barrois, *Bibliothèque protypographique, ou Librairies des fils du roi Jean*; Paris, 1830, p. 94, n° 548.

grand amateur de l'illustration des manuscrits. Les bons peintres qu'il employait encore au commencement du quinzième siècle avaient sans doute cessé de vivre avant lui, car on ne trouve d'eux aucune mention postérieure; et l'on peut croire que l'exercice de la peinture en miniature dans les provinces soumises au roi de France cessa presque entièrement jusque vers 1444, que la trêve avec l'Angleterre vint rendre au pays un peu de repos. On ne peut signaler, en effet, aucun manuscrit qui y ait été illustré convenablement pendant les trente années qui précédèrent cette trêve. Durant ce temps, les ducs de Bourgogne, dont les États étaient florissants, avaient donné toute leur prédilection aux grands artistes flamands, leurs sujets, qui avaient élevé l'art à un si haut degré de perfection, et c'est à ces artistes que les amateurs de manuscrits illustrés avaient eu recours. Lorsque la tranquillité rétablie dans le royaume de France eut ranimé le goût des arts, les peintres en miniature français, qui avaient végété si longtemps, durent nécessairement subir l'influence de l'école florissante des Pays-Bas. Néanmoins cette influence fut moins grande qu'on ne le pense généralement, et ne se produisit pas jusqu'au point d'éteindre le caractère particulier de l'école française. Nous pouvons citer un certain nombre de manuscrits exécutés antérieurement à la mort de Charles VII (1461), dont on peut regarder les miniatures comme appartenant à cette école, et qu'il est impossible de confondre avec les peintures des Flamands, à savoir : le *Roman de Tristan,* appartenant à la Bibliothèque impériale (n° 99) : il fut achevé en 1453, et renferme plus de cent cinquante miniatures; — un

livre d'heures in-octavo, de la Bibliothèque de l'Arsenal (T. L. 252). Dans les nombreuses miniatures de ce beau livre, l'artiste s'est montré d'une grande fécondité quant à la composition des sujets; ses figures, quoique souvent microscopiques, sont d'un dessin correct et spirituel; les têtes ont de l'expression; bien qu'il s'attache à copier la nature, il ne tombe jamais dans le réalisme trop souvent exagéré des Flamands; ses intérieurs, d'un style gothique, sont très-exacts, et ses paysages offrent une bonne perspective; — le livre des *Dialogues entre la Fortune et la Vertu,* conservé dans le même établissement (B. L. F. 94) : c'est un ouvrage de Martin Franck, prévôt de Lusace, qui se donne le titre de secrétaire du pape Nicolas V (1447†1455). Dans presque toutes les miniatures, on voit dans différentes situations la Fortune et la Vertu discutant devant la Raison assise comme un juge. Le dessin est médiocre, mais les têtes sont bien modelées et expressives. Dans la marge de la première miniature, un homme se montre à une fenêtre; ce doit être l'auteur. La tête est bien étudiée et remplie d'individualité; ce portrait devait être ressemblant; — *le Château périlleux :* ce manuscrit in-folio, appartenant à la Bibliothèque impériale (n° 445 fr.), n'a qu'une miniature, qui couvre les deux tiers d'une page : un château fort occupe le fond; la Peur est en sentinelle sur la tour du donjon; deux femmes à droite et deux autres femmes à gauche, la Vergoigne, la Chasteté, la Prudence et la Sapience, paraissent en garder les abords; en avant et au premier plan, trois jeunes femmes vêtues de blanc et couronnées, la Force, la Justice et la Tempérance, sont debout; à leur gauche et à genoux se tient devant elles un moine,

frère Robert, l'auteur du livre; et à leur droite une religieuse, la sœur Rose, à laquelle il est dédié. Cette composition tout idéale est remarquable par sa bonne ordonnance; le dessin en est très-correct; les figures des vertus personnifiées appartenant à un monde surnaturel, ne sont que légèrement modelées, mais quand l'artiste doit représenter des personnages vivants, il se montre naturaliste, et présente deux portraits fort bien étudiés dans les figures du moine et de la religieuse. Une mention qui se trouve à la suite d'un second traité : *l'Horloge de la Sapience*, que renferme le livre, fait connaître en ces termes le nom du peintre : « Anluminé de la main » de Jehan Pierre. » Jean Pierre était un artiste de talent qui ne devait rien certainement aux grands maîtres des Pays-Bas, et qui n'avait fait que continuer les bons miniaturistes français qui florissaient quarante ans avant lui; — le livre intitulé *Les douze perils d'enfer,* qui appartient aussi à la bibliothèque de l'Arsenal (T. F. 96) : c'est un manuscrit de format in-folio, qui renferme douze sermons sur « les douze périls conduisant les pécheurs en enfer »; l'auteur est un chapelain de la reine Marie d'Anjou, femme de Charles VII; il était précepteur de Charles de France, quatrième fils du roi; c'est ce qu'apprend le prologue qui contient la dédicace de ce livre à la reine. En tête de l'épître dédicatoire est une grande miniature, qui représente l'auteur offrant son livre à Marie d'Anjou assise sur son trône et entourée de ses femmes. Chaque sermon était précédé d'une miniature, mais il n'en reste plus que quatre. La plus curieuse est la dernière, qui représente un moine prêchant devant Charles VII et les grands seigneurs de sa

cour. A la droite du roi est un jeune seigneur, dans lequel il faut certainement reconnaître l'élève royal de l'auteur du livre. L'ordonnance de tous les tableaux est excellente; les groupes sont disposés avec art, le dessin est correct, les têtes sont bien modelées et expressives; on doit y trouver des portraits ressemblants. Le peintre appartient en cela à l'école naturaliste; mais, au besoin, il sait idéaliser ses compositions, comme dans la seconde des miniatures, où il a représenté une jeune femme courant après des boules d'or que lance un beau jeune homme. Montfaucon, qui a donné la gravure de quelques-unes des miniatures de ce manuscrit, en fixe l'exécution à l'année 1458 (1). Nous terminerons nos citations des miniatures françaises du milieu du quinzième siècle en signalant un magnifique manuscrit qui, par ses nombreuses peintures, peut à lui seul faire complétement apprécier le caractère de l'école française à cette époque. Il appartient aujourd'hui à la ville de Paris, et est conservé à la Bibliothèque de l'hôtel de ville (2). C'est un missel qui fut exécuté pour Juvénal des Ursins, pair de France, alors qu'il était administrateur perpétuel de l'évêché de Poitiers, après s'être démis de l'archevêché de Reims, c'est-à-dire de 1449, date de sa nomination à l'administration de l'évêché de Poitiers, à 1456, date de sa mort. Le texte du missel prouve tout d'abord qu'il a été fait pour un prélat revêtu des plus hautes dignités ecclésiastiques; on trouve aussi la preuve de sa destination pour un évêque de Poitiers, dans une

(1) *Les monuments de la monarchie française*, t. III, p. 278.

(2) Voyez sur le prix dont ce manuscrit a été payé, le texte explicatif qui accompagne notre planche XCIII.

rubrique écrite au folio 176; enfin, les armoiries de Jacques Juvénal, répandues à profusion dans ce beau volume, ne peuvent laisser aucun doute sur le grand personnage pour qui il a été écrit et peint. Il est vrai que les armes des Ursins, suivant un usage fort ridicule, ont été recouvertes par celles de l'évêque Raoul du Fou, qui devint propriétaire du manuscrit vers 1478; mais les armoiries de ce prélat ont été effacées en plusieurs endroits et l'écu des Ursins reparaît au-dessous, comme dans la bordure de la miniature à pleine page du folio 135, où l'on voit Jacques Juvénal lui-même avec un ange qui se tient devant lui en soutenant l'écusson de ses armes[1]. Ce livre est incontestablement l'un des

[1] Nous avons plus longuement discuté les preuves concernant l'origine et la date du livre dans la description que nous en avons faite en 1847 dans le Catalogue de la collection Debruge Duménil, à laquelle il appartenait; le lecteur peut se reporter à cet ouvrage (*Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Duménil*). M. Ambroise-Firmin Didot a également établi cette origine et cette date dans son écrit sur le *Missel de Juvénal des Ursins*, Paris, 1861. Cependant un savant archéologue anglais, dont nous tenons les opinions en grande estime, croit que le manuscrit aurait été fait pour le duc Jean de Bedford, et il en trouve la preuve dans les devises « J'en suis contente. — A vous entier » qu'on rencontre quelquefois dans les bordures des pages, devises qui seraient celle du duc, se disant alors régent de France, et celle de sa femme Anne de Bourgogne, et dans les initiales Y. A. qu'on y lit deux fois et qu'il interprète par Yohannes et Anna. Les devises inscrites isolément dans les marges, sans qu'on rencontre nulle part les armoiries du duc ni celles de sa femme, ne peuvent balancer les preuves qui résultent du texte du manuscrit constatant qu'il a été fait spécialement pour un évêque de Poitiers, des armoiries de Jacques Juvénal des Ursins répandues à profusion dans les marges, et de son portrait qu'on y voit plusieurs fois. Il est possible que le duc de Bedford, qui a séjourné à Paris ou en Normandie pendant quinze ans, de 1420 à 1435, ait commandé à Paris un manuscrit dont quelques bordures de pages étaient seulement faites à l'époque de sa mort (1435), et que le peintre à qui elles avaient été commandées

plus curieux produits de la peinture française au milieu du quinzième siècle, véritable monument propre à révéler l'histoire intime d'une époque tout entière. On y voit figurer, sous l'éclat des plus vives couleurs, les hommes de toutes les conditions, avec leurs costumes et leurs armes; les mouvements de l'architecture civile et militaire, l'intérieur des habitations, les meubles, les ustensiles de la vie privée y sont reproduits; les usages, les cérémonies de l'Église, les combats, les supplices même y sont exprimés dans leur vivante réalité. Ce manuscrit peut donc passer pour une encyclopédie complète des monuments, des costumes, des meubles, des armes et des instruments de toute espèce de son époque. Plusieurs des miniatures reproduisent des monuments de Paris, et l'on ne peut douter qu'elles n'aient été exécutées dans cette ville.

Sous le rapport de la peinture, qui doit nous occuper ici spécialement, le manuscrit de Juvénal des Ursins n'offre pas moins d'intérêt. Il est en effet illustré de deux grandes miniatures à pleine page de trente-trois centimètres de haut sur dix-sept centimètres de large, non compris une large bordure historiée[1], et de cent trente-huit autres miniatures, toutes encadrées dans de

et dans l'atelier duquel elles seraient restées, les ait fait servir à l'encadrement de miniatures qui lui auraient été demandées plus tard pour le missel de Jacques Juvénal. Quant aux initiales Y. A., qui sont réunies ensemble, nous les avions désignées dans notre description de 1847 comme étant celles de Jacobus, prénom du célèbre archevêque.

(1) Du Sommerard, *Les Arts au Moyen Age*, a reproduit, d'une façon malheureusement peu gracieuse, ces deux grandes miniatures, l'une dans son Atlas, chap. VIII, pl. II; l'autre dans son Album, VIII[e] série, pl. XXII. Il a reproduit aussi deux des miniatures moyennes dans son *Album*, VIII[e] série, pl. XXIV.

grandes lettres initiales richement enjolivées, savoir : vingt-six de seize à dix-huit centimètres carrés, soixante et onze de dix à onze centimètres, et quarante et une de six à huit centimètres; chacune d'elles est un tableau complet. Les lettres ornées, toutes en couleurs sur un fond d'or enrichi de rinceaux, de fleurs, de fruits et d'armoiries, sont au nombre de trois mille deux cent vingt-trois. Deux cent trente-huit pages sont enrichies de bordures; vingt-huit sont complétement embordurées, quatre-vingt-six le sont aux trois quarts; et les cent vingt-quatre autres sont décorées sur la marge extérieure seulement. Cette immense quantité de miniatures, de vignettes, de lettres ornées, présente une variété infinie dans les compositions, et bien que quatre siècles se soient écoulés depuis la confection de ce beau livre, les peintures sont dans le plus bel état de conservation, et presque aussi fraiches que si elles sortaient des mains de l'artiste. Les cent quarante miniatures ne sont pas toutes de la même main, et il est facile de voir que plusieurs peintres ont apporté leur concours à la formation du petit musée que présente ce beau livre : quelle que soit la diversité de leur talent, il faut reconnaître que ces artistes devaient être les premiers maîtres de leur temps. Quelques-uns avaient subi jusqu'à un certain point l'influence des Van Eyck, comme celui qui a peint la grande miniature de l'Annonciation que reproduit la planche XCIII de notre Album; mais la plupart étaient restés attachés aux principes de l'école française, et suivaient la manière des grands miniaturistes du commencement du quinzième siècle, qu'ils avaient améliorée. Nous avons apprécié les charmants tableaux de ce beau

livre dans le texte explicatif qui accompagne la planche; le lecteur peut s'y reporter.

L'examen des miniatures dans les différents manuscrits que nous venons de signaler, permet de déterminer le caractère de l'école de peinture française au milieu du quinzième siècle. Ce qui distingue tout d'abord les productions de cette école, c'est qu'elles sont riches d'invention et remarquables par la bonne ordonnance des compositions. Les bons peintres ne s'arrêtent pas aux types connus et généralement reproduits avant eux, ils savent en créer de nouveaux. Ils ne s'effrayent pas de rassembler dans leurs tableaux un grand nombre de personnages, parce qu'ils entendent fort bien la disposition des groupes, leur balancement et leur contraste. Ils cherchent à copier la nature avec une simplicité et une naïveté exemptes de l'exagération que l'on peut reprocher souvent aux miniaturistes flamands, et ils n'ont pas comme ceux-ci répudié absolument l'idéalisme de leurs compositions. Les maîtres français ont en général un dessin correct, mais ils excellent surtout dans les têtes : elles sont toujours pleines d'intention et de sentiment, et empreintes d'une individualité qui constate l'habileté de l'artiste à obtenir la ressemblance des personnages contemporains qu'il avait à représenter. C'est en cela surtout que tous se montrent naturalistes, mais sans jamais tomber dans la trivialité. Ils ont d'ailleurs plus de style que les Flamands et un goût plus élevé qu'eux dans la disposition des vêtements. Ils savent reproduire avec une délicatesse infinie tous les détails de l'architecture ogivale, et ils justifient dans leurs paysages une connaissance déjà assez avancée de

la perspective, sans égaler en cela les Flamands. Leur coloris a beaucoup d'éclat et s'est parfaitement conservé.

## II.

### *Jean Foucquet.*

L'habileté des peintres de l'école française à obtenir la ressemblance allait retenir en Italie un jeune artiste de cette école, qui, par suite des études qu'il y fit, arriva à modifier profondément la manière qu'il avait reçue de ses maîtres et devint l'initiateur en France du style de la Renaissance; nous voulons parler de Jean Foucquet.

Ce peintre, après avoir conservé une grande réputation jusque vers le milieu du seizième siècle, était tout à fait tombé dans l'oubli : aujourd'hui sa réhabilitation est complète, et personne ne lui conteste le premier rang parmi nos peintres du quinzième siècle. En 1828, M. Chalmel avait donné quelques renseignements sur Foucquet dans son *Histoire de la Touraine* (1); mais c'est en réalité à M. Auguste de Bastard que revient l'honneur d'avoir assigné à cet artiste le rang qui lui appartient (2). Depuis, les recherches de M. Léon de Laborde (3), de M. Vallet de Viriville (4) et de quelques autres érudits, ont apporté des renseignements précieux sur

(1) Tome IV, p. 186; Tours, 1828.

(2) M. DE BASTARD a publié en 1834 deux des miniatures de Foucquet dans son grand ouvrage *Peintures et ornements des manuscrits.*

(3) *La Renaissance des arts à la cour de France*, t. Ier, et *Additions* au t. Ier, p. 155 et suiv., 691, 720 et 722.

(4) *Revue de Paris*, 1er août et 1er novembre 1857.

Foucquet[1]. Cependant, malgré tant de patientes investigations, sa vie est à peu près ignorée, et l'on ne connaît encore qu'approximativement la date de sa naissance et celle de sa mort. Nous allons résumer ce qu'on sait sur ce grand artiste; nous tâcherons aussi de préciser la date de sa naissance à l'aide de quelques faits historiques, et nous essayerons ensuite de faire apprécier son talent en signalant ses œuvres, qui sont assez nombreuses.

Jean Foucquet naquit à Tours. Cette ville, demeurée entièrement française au milieu des discordes civiles qui déchiraient notre pays, était alors le centre d'un grand mouvement artistique. Sa cathédrale, ses églises et ses monastères renfermaient en sculpture, en peinture et en orfévrerie, des richesses vantées par un poëte contemporain de Foucquet. On a vu que sous le fils de Charlemagne le couvent de Saint-Martin de Tours renfermait une célèbre école de peinture en miniature; elle s'était sans doute perpétuée dans la ville jusqu'au quinzième siècle. C'est là que Foucquet fit ses premières études auprès de maîtres qui cherchaient par la seule étude de la nature à arriver à la perfection. Mais le génie de Foucquet le poussait vers de plus hautes destinées. La renommée des grands artistes qui illustraient alors l'Italie étant venue jusqu'à lui, il se décida, vers 1440, à visiter cette terre classique des arts. Des documents certains ne peuvent laisser aucun doute sur le voyage de notre artiste et sur les conséquences que ce voyage eut pour lui. Un Florentin, Francesco Florio, qui avait étudié à Rome, fit connaissance en Italie du comte Jean

[1] M. Curmer, dans son *Appendice aux Évangiles*, Paris, 1864, a réuni tout ce qui a été écrit sur Foucquet.

d'Armagnac, exilé par Charles VII; il suivit ce grand seigneur lorsqu'il rentra en France, dans les premières années du règne de Louis XI. Après avoir parcouru le royaume et habité Paris, Florio vint s'établir à Tours, qui était au quinzième siècle pour la cour de France une sorte de capitale. Retiré chez un chanoine, il composa divers ouvrages qui lui valurent de son temps une certaine réputation littéraire. Parmi ces ouvrages, il en est un, en latin, ayant pour titre *Éloge de la Touraine*, qu'il a adressé vers 1477 à Jacopo Tarlato, habitant de Castiglione [1]. Voici la traduction d'un passage de cet écrit, où il cite Foucquet comme un peintre d'un grand talent : « A l'aspect de cet édifice (l'église Notre-
» Dame-la-Riche, près Tours), je compare les anciennes
» images des saints aux modernes, et je suis frappé de
» la supériorité de Jean Foucquet (Fochetus) dans son
» art sur les peintres de beaucoup de siècles écoulés. Ce
» Foucquet dont je parle est un citoyen de Tours qui
» l'emporte incontestablement par le talent, non-seule-
» ment sur ses contemporains, mais encore sur tous les
» anciens. Que l'antiquité loue Polygnote, que d'autres
» exaltent Apelle, pour moi, je me trouverais assez bien
» partagé si je pouvais atteindre par un digne langage
» au mérite exquis des œuvres de son pinceau. Et ne
» croyez pas que ce soit là fiction de poëte; vous pouvez
» prendre un avant-goût du talent de cet artiste dans le
» sanctuaire de notre église de la Minerve (à Rome), si

(1) Il a été publié dans les *Mémoires de la Société archéologique de Touraine* de 1855. Le passage latin a été donné dans les *Archives de l'art français*, Documents, t. IV, p. 168; M. Vallet de Viriville a fourni la traduction de ce passage dans la *Revue de Paris*, 1er août 1857.

» vous voulez porter les yeux sur le portrait du pape
» Eugène, qu'il y a peint sur toile. L'artiste, lorsqu'il a
» peint cet ouvrage, était à proprement parler dans l'âge
» de la jeunesse, et cependant l'effigie qu'il a produite
» fait apparaître aux yeux comme une vision de la
» réalité. N'en doutez pas, Foucquet a le pouvoir de
» donner la vie aux visages par son pinceau et d'égaler
» presque Prométhée. »

Vasari a confirmé le fait signalé par Florio, et bien qu'en traduisant en italien le nom de Foucquet il l'ait estropié, il est impossible de se méprendre sur l'auteur du portrait du pape Eugène. A la fin des Vies d'Antonio Filarete et Simone, le biographe italien s'exprime ainsi : « Filarete étant retourné à Rome, y mourut âgé de » soixante-neuf ans; il fut enterré à la Minerve, où, » pendant qu'il était au service du pape Eugène, il avait » fait peindre le portrait du pontife par Jean Foucquet » (Fochetta, dans la première édition), artiste de beau- » coup de talent. » Le séjour de Foucquet à Rome est donc parfaitement établi par Florio et par Vasari. Il est intéressant de savoir à quelle époque notre artiste s'y trouvait, parce que par là on pourrait établir approximativement la date de sa naissance. Les érudits qui se sont occupés de Foucquet l'ont fixée de 1415 à 1420, mais sans en donner la preuve; nous croyons qu'on peut arriver à l'obtenir. Vasari, à cet égard, fournit un renseignement qui peut mettre sur la voie. « Eugène IV, » dit-il, venait de monter sur le trône pontifical, lors- » qu'il résolut d'orner l'église Saint-Pierre d'une porte » de bronze. Antonio Filarete et Simone, frère de » Donato, tous deux sculpteurs florentins, furent choisis

» pour l'exécuter. Ils employèrent douze années pour la » mener à fin. La fuite d'Eugène IV ne les empêcha » pas de continuer leur travail. » Vasari nous apprend encore qu'aussitôt que la porte eut été terminée, Filarete alla à Milan pour y élever divers édifices [1]. L'histoire maintenant va nous venir en aide. Ce fut seulement le 3 mars 1431 que le conclave fit choix pour remplacer Martin V de Gabriel Condolmieri, qui prit le nom d'Eugène IV. Avant que le nouveau pape eût été installé et qu'on eût pu faire venir de Florence les deux sculpteurs, on peut bien penser que l'année 1431 dut s'écouler, ou à peu près; les douze années que les deux artistes employèrent à l'exécution de la porte de bronze de Saint-Pierre durent expirer vers la fin de l'année 1443; Foucquet aurait donc exécuté le portrait d'Eugène IV de 1432 à 1443. Mais il est facile, à l'aide des documents que nous fournit l'histoire, de fixer une date beaucoup plus précise. En effet, moins de trois ans s'étaient écoulés depuis l'avénement d'Eugène, lorsqu'il fut obligé (1334) de quitter Rome sous un déguisement pour éviter la fureur des Romains, qui l'assiégèrent dans l'église Saint-Chrysogone, où il s'était réfugié, et qui proclamèrent, après sa fuite, le rétablissement de leur ancienne république [2]. Bien que les Romains eussent été contraints de rentrer peu de temps après sous la domination du pape, Eugène IV résida dans les années qui suivirent à Florence, à Bologne ou à Ferrare; il ne

(1) Vasari, *Vies de Filarete et de Simone.*

(2) Raynaldo, *Annales ecclesiastici,* t. VIII, p. 171. — De Sismondi, *Histoire des républiques italiennes,* t. IX, p. 19, 33, 43, 85, 177 et 179.

revint s'établir à Rome qu'en 1443 [1]. Le portrait d'Eugène IV n'a pu être exécuté par Foucquet avant la fuite du pape de Rome, puisque le peuple révolté et maître de la ville n'aurait pas manqué de le détruire, et qu'ainsi Florio n'aurait pu le voir longtemps après le soulèvement des Romains; il faut donc reconnaître qu'il a dû être peint précisément en cette année 1443, et comme pour célébrer le retour du pontife dans sa capitale : Filarete terminait alors la porte de bronze. On doit bien supposer que Foucquet avait atteint l'âge de vingt-quatre à vingt-cinq ans avant d'avoir acquis assez de réputation pour être chargé de peindre le portrait du pape; il y a lieu dès lors de fixer la date de sa naissance à 1418 ou 1419.

Foucquet s'était donc lié avec Filarete, le sculpteur florentin, et celui-ci en allant à Milan dut bien certainement s'arrêter et séjourner quelque temps dans sa ville natale, qui se trouvait sur la route qu'il avait à parcourir. Foucquet l'aura sans doute accompagné, et n'aura pas manqué de rester quelque temps à Florence. C'est là que florissaient à cette époque Donatello, Brunelleschi, Jacopo della Quercia, Masaccio, Fra Giovanni de Fiesole, et des artistes fort distingués dans la miniature. Foucquet a dû fréquenter les ateliers de ces maîtres, où il se sera formé, car on trouve dans ses compositions comme un certain vernis du goût florentin. On ne peut savoir combien de temps Foucquet resta en Italie; à l'époque de la mort de Charles VII (juillet 1461), il résidait à Paris et fut chargé de mettre en couleur l'empreinte

(1) M. Dreyss, *Chronologie universelle*, Paris, 1853, p. 434.

moulée sur le visage du roi. C'est ce qui résulte du compte des funérailles de ce prince, où on lit entre autres articles : « Pour le voyage dudit Pierre de Hennes, de » Bourges à Paris, pour apporter l'empreinte dudict » visaige, y cuidant trouver Foulquet le peintre (1). » Le cinquième compte de Mᵉ André Briçonnet, notaire et secrétaire de Louis XI, pour treize mois entiers commencés le 1ᵉʳ octobre 1471, constate que Foucquet reçut alors une somme à valoir sur ce qui pouvait lui être dû pour certains tableaux que le roi l'avait chargé de faire pour servir aux chevaliers de l'ordre de Saint-Michel. Une quittance datée de 1472, qui était conservée dans les archives de Joursanvault (nᵒ 824 du catalogue), établit que Foucquet, auquel on donne alors la qualité de peintre du roi, fut chargé « de l'enluminure d'un livre » d'heures pour la duchesse d'Orléans ». Enfin, Louis XI voulant, en 1474, faire préparer son tombeau, chargeait Foucquet de lui fournir un projet peint; cela résulte des comptes de cette année, où on lit : « A Michau » Colombe, tailleur d'images, et à Jehan Foucquet, peintre » à Tours, 22 liv., scavoir : audit Colombe 13 liv. 15 s., » pour avoir taillé en pierre un petit patron en forme de » tombe qu'il a fait du commandement du roy à sa portraiture et semblance.... ; et audit Fouquet pour avoir » tiré et peint sur parchemin un autre patron pour semblable cause. » Enfin, dans le neuvième compte de sire Jehan Briçonnet, conseiller du roi, pour l'année finie en 1475, on trouve notre artiste mentionné avec sa qualité de peintre du roi : « A Jehan Foucquet, peintre

(1) M. DE LABORDE, *La Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 158.

» du roy pour entretenir son estat[1]. » Les termes dont se sert Florio en parlant de Foucquet dans son écrit sur la Touraine, « non solum sui temporis, sed omnes anti- » quos superavit, » devraient faire supposer que cet artiste n'existait plus en 1477, époque à laquelle écrivait Florio; cependant M. de Laborde croit devoir fixer la date de sa mort vers 1485.

Les rares renseignements sur l'existence de Foucquet n'auraient pu aider en rien à retrouver ses œuvres, dont aucune n'est signée; mais une précieuse note, inscrite par Robertet, secrétaire des ducs Jean et Pierre de Bourbon, sur un manuscrit renfermant des miniatures, a fait connaître d'une manière incontestable des peintures de ce grand artiste, qui ont dès lors servi de point de départ à la critique pour découvrir et restituer son œuvre. Ce manuscrit, que nous avons déjà cité, renferme une traduction française des *Antiquités des Juifs* de Josèphe; il est conservé à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 247 fr., ancien 6891). Ce livre avait été écrit avec beaucoup de soin par le calligraphe du duc de Berry, frère de Charles V. Suivant l'usage, l'emplacement des vignettes avait été laissé en blanc, et après que le calligraphe eut terminé son travail, les feuillets qui devaient recevoir des miniatures furent livrés aux enlumineurs du duc. Mais les bordures de pages et trois miniatures seulement étaient exécutées lorsque le duc de Berry vint à mourir (1416). Ce manuscrit inachevé passa, on ne sait comment, en la possession de Jacques d'Armagnac, duc de Nemours. On lit en effet, à la der-

[1] M. de Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 158 et suiv.

nière page, cette mention à demi effacée : « Ce présent » bon livre de Josèphe est au duc de Nemours. » Ce prince fit achever le manuscrit par Foucquet vers 1465, à une époque où il possédait des biens considérables et les faveurs du roi. En 1477, le duc de Nemours eut la tête tranchée sur l'échafaud, et sa fille Catherine hérita du manuscrit, qu'elle porta depuis dans la famille de Bourbon en épousant le duc Jean II en 1484. Ce prince étant décédé sans enfants, en 1488, son frère Pierre II, gendre de Louis XI, hérita de ses biens, et c'est à ce moment que Robertet, qui était devenu son secrétaire après l'avoir été du duc Jean II, inscrivit sur le précieux manuscrit l'annotation suivante : « En ce livre a douze » histoires les troys premières de l'enlumineur du duc » Jehan de Berry et les neuf de la main du bon peintre » et enlumineur du roy Loys XI$^e$, Jehan Foucquet, natif » de Tours. » — « Ce livre de Josephus De Antiquis est à » monseigneur Pierre deuxième de ce nom, duc de Bour- » bonnais et d'Auvergne, comte de..... Signé ROBERTET. »

Ainsi voilà des œuvres de Foucquet très-bien constatées; Robertet était son contemporain, et il avait dû apprendre de madame la duchesse de Bourbon, Catherine d'Armagnac, au service de laquelle il avait été, le nom du véritable auteur des belles miniatures que son père avait fait peindre dans le livre des *Antiquités des Juifs*. Il faut dire cependant qu'il y a dans le livre quatorze miniatures et non pas douze; mais ce n'est pas une raison pour que Robertet se soit trompé : suivant M. Paulin Paris, la sixième miniature et la dernière paraitraient plutôt de la main d'un très-bon élève de Foucquet que de Foucquet lui-même; cette opinion nous

paraît très-justifiable, et il est fort possible que ces deux miniatures n'aient été exécutées que postérieurement à la note de Robertet par un élève de Foucquet sur les dessins du maître. Toujours est-il qu'on trouve dans ce beau manuscrit neuf peintures incontestables de la main de Foucquet. L'espace nous manque pour décrire et apprécier ces miniatures; nous ne saurions d'ailleurs que répéter ce que MM. de Bastard, de Laborde, Paulin Paris et Vallet de Viriville ont dit. Nous ne pouvons cependant résister au désir de signaler la onzième miniature, où l'artiste a reproduit la clémence de Cyrus. Les principaux d'entre les Juifs, répandus sur les marches du trône, offrent des actions de grâces au puissant monarque qui vient de leur rendre une patrie. Le roi des Perses est assis sur un trône élevé, placé sous un dais que soutiennent quatre colonnes d'ordre composite, ses ministres sont à ses côtés, au milieu est un groupe de courtisans debout. La foule du peuple, qui occupe le fond du tableau, se perd sous une porte de style antique; le dessin, le style, l'expression, l'entente de la perspective, sont au niveau de cette admirable composition. Aucun artiste du temps de Foucquet, même en Italie, n'a produit un tableau supérieur sous le rapport de l'invention et de l'ordonnance.

Nous avons été appelé à parler en premier lieu du manuscrit des *Antiquités des Juifs*, à cause de la note de Robertet; mais en suivant l'ordre chronologique des œuvres de Foucquet, il aurait fallu placer en première ligne un manuscrit que possède la Bibliothèque royale de Munich (cod. Gall. 6, sec. XV et cim. n° 38) qui a été écrit, ainsi qu'il résulte de la mention inscrite sur le

livre, par Pierre Faure, prêtre à Aubervilliers, près de Saint-Denis, en 1458, pour Étienne Chevalier. Étienne Chevalier dut à la protection d'Agnès Sorel son entrée en faveur, mais il conquit par son talent et sa probité les grandes charges qu'il occupa; il était, sous Charles VII, trésorier de France, maître des comptes et secrétaire d'État, et fut envoyé en Angleterre avec le titre d'ambassadeur pour traiter de la paix. Le roi Louis XI lui continua la même confiance, et lui donna des missions importantes, parmi lesquelles il faut compter son ambassade auprès du pape Paul II en 1470. Il aimait les arts, et devint le protecteur de Jean Foucquet, qui exécuta pour lui plusieurs manuscrits fort importants. Le volume que conserve la Bibliothèque de Munich contient la traduction française par Laurent de Premierfait, de l'ouvrage de Boccace qui a pour titre *Les cas* (les infortunes) *des nobles hommes et femmes malheureux*. La première infortune commence avec Adam et Ève, et se continue jusqu'à l'époque où vivait l'auteur. Le manuscrit renferme quatre-vingt-onze miniatures. Sur le premier feuillet, une grande peinture à pleine page (de 40 centimètres de hauteur sur 29 de largeur) sert de frontispice; en tête de chacun des neuf livres de l'ouvrage se trouve une miniature occupant les deux tiers de la page; les autres, de diverses grandeurs, sont réparties sur les feuillets du texte. Ces peintures sont de différentes mains, mais il est facile d'y reconnaître une manière uniforme et une sorte d'unité. Elles offrent toutes, au surplus, une grande analogie avec celles des *Antiquités des Juifs;* on y remarque l'influence de l'art antique et de l'école florentine. Il en a dû être des peintures du manu-

scrit de Boccace comme de celles de beaucoup d'autres; les illustrations du livre étant nombreuses, le maître n'a exécuté de sa main que les principales, et a fait faire les autres sous sa direction, et probablement sur ses esquisses, par les élèves attachés à son atelier. Le frontispice et presque toutes les grandes miniatures en tête des chapitres sont de la main de Foucquet; la plupart des petites doivent appartenir à ses élèves. Le frontispice surtout est remarquable, tant sous le rapport de l'art qu'en raison du sujet qui s'y trouve représenté. On y a reproduit, en effet, le jugement de Jean, duc d'Alençon, qui fut condamné à mort au moment où Étienne Chevalier faisait faire la copie du livre de Boccace sur les nobles malheureux. Charles VII, assis sur son trône, occupe le fond du tableau qui fait face au spectateur; le comte du Maine, le chancelier, le connétable et les autres officiers de la couronne, sont à ses côtés. Les présidents et conseillers du parlement sont assis sur les fleurs de lis. Le procureur général, debout, lit une pièce judiciaire qu'il tient à la main. Le public environne l'enceinte. Près de trois cents têtes ou personnages, réduits à des proportions souvent microscopiques, se distinguent dans cette miniature; elle est peinte avec ensemble et harmonie, et fait bien voir les hautes qualités de Foucquet dans la composition et l'ordonnance des tableaux.

L'œuvre de Foucquet, qui vient après le Boccace de Munich, est un livre d'heures, qu'il exécuta, vers 1460, pour son Mécène, Étienne Chevalier. Au dix-septième siècle, la bibliothèque de cet amateur fut vendue. Le livre des heures, tombé on ne sait en quelles mains de

Vandale, fut lacéré par le possesseur, dans l'espoir sans doute de faire un lucre plus considérable en vendant en détail les feuillets enrichis de miniatures, qui toutes étaient de la main de Foucquet. Aujourd'hui, quarante de ces feuillets illustrés sont la propriété de M. Louis Brentano, banquier à Francfort; un feuillet appartient à M. le baron Feuillet de Conches, et un autre à lady Springle, après avoir fait partie du cabinet très-important du poëte Roger, mort à Londres en 1855. Peut-être en existe-t-il d'autres, qui sont jusqu'à présent demeurés inconnus. M. Curmer a déjà publié, dans son édition illustrée des Évangiles, quatre des miniatures qui sont chez M. Brentano; mais il fait mieux encore, car il a entrepris de publier les quarante-deux miniatures du livre d'heures [1]. Plusieurs livraisons de cette publication, qui ont déjà paru, méritent à M. Curmer les plus grands éloges. Nous ne pouvons faire ici la description de toutes ces admirables peintures, nous en signalerons seulement trois. Les deux premières devaient être placées dans le livre, l'une à gauche au verso d'un feuillet, l'autre à droite au recto du feuillet suivant, de manière à ne former qu'un seul tableau. A gauche, Étienne Chevalier est à genoux, ayant derrière lui son patron saint Étienne. A droite, la Vierge assise sur un trône disposé au-dessous d'une arcade ogivale, tient l'enfant Jésus et lui donne le sein. Un chœur d'anges et d'enfants aux blanches tuniques occupe tout le fond. Ceux-ci chantent, ceux-là accompagnent en jouant de divers instruments, d'autres encensent. Le lieu où la scène se passe est fermé en arrière du chœur par un

(1) *Heures de Maistre Estienne Chevalier*; Paris, Curmer, 1865.

corps d'architecture élevé dans le style florentin de la Renaissance, dont le principe résidait dans la restauration des ordres grecs et l'imitation des motifs d'ornementation des monuments antiques. La tête d'Étienne Chevalier est modelée avec un art infini. Une autre miniature présente un grand intérêt. C'est celle où l'artiste, en reproduisant la scène de l'adoration des rois mages, a peint l'un d'eux, qui est agenouillé devant Jésus, sous les traits de Charles VII. On trouve encore là un portrait d'une vérité frappante. Les quarante-deux miniatures connues sont autant de chefs-d'œuvre. « On » avait dans ce manuscrit, suivant l'heureuse expression » de M. Vallet de Viriville, une œuvre homogène et » calme qui offrait la manifestation continue et multiple, » une et diverse tout ensemble, d'un pur et souverain » génie. »

On ne peut pas malheureusement émettre la même opinion sur d'autres manuscrits auxquels Foucquet a travaillé. Avec la grande réputation qu'il avait acquise, il dut recevoir de nombreuses commandes; mais il n'aurait pu exécuter de sa main toutes les illustrations qui lui étaient demandées pour certains manuscrits. Il se contentait d'en peindre quelques-unes et confiait les autres à ses élèves, auxquels il fournissait sans doute une esquisse et qu'il dirigeait. Plusieurs des illustrations de ces manuscrits ont dû même n'avoir été peintes que postérieurement à la mort de Foucquet.

La Bibliothèque impériale possède deux de ces manuscrits, qui contiennent tous deux les Décades de Tite-Live traduites en français par Berceure, écrivain du quatorzième siècle. Le premier (n° 297, fonds Sorbonne, grand

in-folio de 52 centimètres sur 38) renferme évidemment, d'après l'opinion de M. de Laborde [1], que nous partageons, des miniatures de Foucquet. Nous citerons entre autres, au folio 11, un charmant petit tableau où l'on voit un temple dans le style antique exécuté avec une délicatesse extrême; au folio 14, un combat digne de Mantegna avec un fond de paysage délicieux; au folio 61, le triomphe de Fabius, grande composition (de 27 centimètres et demi sur 12) où sont reproduits plusieurs des arcs de triomphe de l'ancienne Rome encore subsistants; et au folio 96, la prise d'assaut de la ville d'Antium. Le folio 5 offre une miniature à pleine page (de 31 centimètres sur 23) qui doit être postérieure à la mort de Foucquet, mais de la main de l'un de ses meilleurs élèves. Un messager à genoux remet une lettre à un roi entouré de sa cour; un jeune seigneur tient l'épée du prince dans un fourreau décoré de fleurs de lis; dans le fond, on voit la rue d'une ville du quinzième siècle avec de petits personnages portant les costumes de l'époque. Les figures du premier plan ont vingt centimètres de hauteur; les têtes, remplies d'individualité et d'un modelé excellent, doivent offrir des portraits.

Le second manuscrit (n° 273 fr.) est en trois volumes. En tête de chaque livre de l'ouvrage est une miniature. Ces peintures sont de différentes mains, mais elles appartiennent toutes à l'école de Foucquet. Parmi celles qu'on peut attribuer au maître, nous en signalerons une (fol. 73) qui offre une grande singularité. On y voit un combat entre les Romains et les Véiens. Au premier plan, est un guerrier, qui est exactement dans la même

[1] *La Renaissance des arts à la cour de France*, p. 167.

position que le Romulus de David dans le beau tableau des Sabines du Musée du Louvre; c'est à croire que ce grand artiste a vu cette miniature : mais il a représenté son Romulus entièrement nu, tandis que Foucquet avait donné à son guerrier romain une armure d'or complète. Le second volume, qui commence aux guerres avec Carthage, s'ouvre par un très-beau tableau de vingt centimètres carrés. Au fond est une ville, dont les remparts sont baignés par la mer; elle renferme de délicieux monuments dans le style gothique du quinzième siècle. Au premier plan, un vieux roi est conduit sur le bord de la mer par un enfant, qui lui montre une flotte à l'ancre devant la ville. Le volume ne renferme qu'un petit nombre de miniatures, qui sont toutes dans le style de Foucquet; celle qui enrichit le folio 225 est remarquable, et pourrait être attribuée au maître; elle représente le repas de Scipion et d'Asdrubal chez le roi Syphax. Le troisième volume ne contient qu'une seule miniature d'un autre style et fort médiocre.

On attribue à Foucquet plusieurs tableaux peints à l'huile : 1° un volet de diptyque appartenant à M. Brentano de Francfort; maître Étienne Chevalier y est représenté avec saint Étienne, son patron; 2° l'autre volet de ce diptyque, qui reproduit la Vierge avec l'enfant Jésus; il appartient au musée d'Anvers. Ce tableau avait été exécuté pour l'église Notre-Dame de Melun; c'était un ex-voto d'Étienne Chevalier, et la tradition signalait dans la Vierge un portrait d'Agnès Sorel; il disparut dans la tourmente de 1793; 3° un portrait de Charles VII; 4° un portrait de Guillaume Juvénal des Ursins; ces deux derniers tableaux sont au Louvre. L'attribution qui en est

faite à Foucquet n'a pas reçu l'assentiment unanime des connaisseurs. Nous n'avons pas à nous occuper de ses peintures à l'huile; on peut consulter sur ce point les dissertations de MM. de Laborde, Waagen et de Viriville, dans les ouvrages que nous avons cités plus haut. Résumons ici en quelques mots le caractère du talent que Foucquet a déployé dans ses miniatures.

L'invention des nombreux sujets qu'il a traités constate une fécondité d'imagination qui n'a été surpassée par aucun des artistes du quinzième siècle, et ses compositions, toujours animées, ne laissent rien à désirer quant à l'ordonnance générale, à la disposition des masses, à la distribution de la lumière et à l'accord des couleurs et des tons; il a véritablement le génie de l'ordonnance. Son dessin est toujours correct, et la hardiesse de ses raccourcis est le plus souvent couronnée de succès. Peintre aussi naïf, mais observateur plus naturel que Memling, il donne à ses figures des mouvements d'une vérité incomparable et une élégance dont il avait puisé le sentiment auprès des grands maîtres qui illustraient la Toscane à l'époque de son voyage en Italie. Il excelle surtout dans le modelé des têtes, auxquelles il sait imprimer un caractère surprenant d'individualité; c'est en cela qu'il se montre réaliste. Ses draperies, toujours noblement disposées, accusent les mouvements des corps. Il reproduit rarement des édifices gothiques dans ses compositions; l'art antique a ses préférences, et il en épouse le style à la manière des maîtres italiens dans les gracieux monuments qu'il y introduit. Dans les paysages, il surpasse les plus grands maîtres de la Flandre, tant il sait éclairer avec harmonie ses plans

successifs et les pénétrer de perspective aérienne, tant il sait imiter la nature par la profondeur de ses lointains d'une réalité saisissante. Son coloris est excellent, et ses miniatures ont un éclat merveilleux. Cet éclat provient surtout de l'emploi de l'or, dont Foucquet a usé jusqu'à en faire abus; il ne se contente pas d'en rehausser les lumières des vêtements, il en enrichit les monuments, le terrain et quelquefois le ciel même. C'est peut-être là le seul reproche que l'on puisse lui adresser. Malgré ce défaut, les grandes qualités de Foucquet lui assignent, à juste titre, le premier rang parmi les peintres français du quinzième siècle, et doivent le faire considérer comme ayant initié notre pays au style de la Renaissance.

Le Musée du Louvre possède un portrait d'homme peint en camaïeu d'or sur fond d'émail, dans le champ duquel on lit en lettres d'or du quinzième siècle : JOHANNES FOUQUET[1]. Le personnage représenté paraît avoir trente-cinq ou quarante ans; le costume convient à un peintre, et le style de la peinture est dans le sentiment des productions de Foucquet. On a donc généralement supposé que ce portrait était celui de ce grand artiste; soit, mais nous ne saurions admettre que l'émail ait été peint par Foucquet. Les émaux incrustés étaient encore seuls en usage au milieu du quinzième siècle, et il faut se reporter presque au tiers du seizième pour trouver des peintures de ce genre sur fond d'émail. Nous pensons donc que c'est bien là le portrait de Foucquet, mais qu'il aura été exécuté sur émail par un de nos meilleurs artistes émailleurs du seizième siècle,

(1) Ce médaillon a 68 millimètres de diamètre.

d'après un ancien portrait de notre grand miniaturiste peint par lui-même ou par un de ses bons élèves.

## III.

*Du milieu du XV^e siècle jusqu'au XVI^e.*

Jean Foucquet eut deux fils, Louis et François, qui cultivèrent l'un et l'autre l'art qui avait fait la gloire de leur père. Ce fait important est attesté par Jean Brèche, avocat et littérateur tourangeau [1]. On ne peut douter que les fils de Foucquet et peut-être encore d'autres élèves n'aient été associés à ses travaux. La preuve en est acquise par l'examen des manuscrits que nous avons signalés; car, à côté de miniatures incontestablement de la main du maître, on en trouve d'autres où sa manière est complétement imitée par des mains inférieures. A la suite de ces premiers élèves de Foucquet, imbus des principes de notre grand artiste, surgirent un grand nombre d'imitateurs moins habiles, qui néanmoins propagèrent son style. A la même époque, d'autres artistes français, éblouis par l'éclat et la renommée bien méritée des Van Eyck, s'attachèrent à l'école des Pays-Bas, dont ils épousèrent entièrement la manière. Malgré ces courants contraires, l'ancienne école française, dont nous avons déterminé plus haut le caractère [2], continua de subsister. Elle sut certainement profiter des enseignements qui lui vinrent des Pays-Bas ou de l'Italie, mais sans subir une influence exclusive de l'un ou de l'autre de ces pays, et sans abandonner le style qui lui était propre.

(1) Johannis Brechæi, Turon. jurisconsulti, *ad titulum Pandectarum de verborum et rerum significatione commentarii*; Lyon, 1586, p. 410.

(2) Voyez p. 273.

Il faut donc reconnaître en France, à partir du milieu du quinzième siècle environ, trois écoles de miniature. La première, à la tête de laquelle se trouve Jean Foucquet, développe et propage le style de la renaissance italienne, légèrement modifié par des influences réalistes; la seconde, que l'on peut regarder comme une branche détachée de l'école des Pays-Bas, s'efforce d'en imiter les productions, et la troisième, qui est véritablement l'école nationale, s'attache à continuer les principes des grands artistes qui avaient illustré l'art de la miniature au commencement de ce siècle, en ne cessant toutefois de faire des progrès sensibles. Si quant à l'originalité elle ne peut égaler les écoles de l'Italie et des Pays-Bas, elle réunit leurs qualités contradictoires en les assimilant à sa manière. Si elle ne peut se mesurer avec l'art flamand pour la variété des représentations de la nature ni pour l'énergie du naturalisme, elle sait maintenir sa supériorité dans la composition et l'ordonnance des sujets, dans l'agencement des draperies et la disposition des ornements. Si au point de vue du dessin elle n'arrive pas à égaler les miniaturistes italiens, elle les surpasse dans l'application des lois de la perspective à la reproduction des édifices, des intérieurs et des paysages.

Citons maintenant les manuscrits où l'on trouvera des peintures qui viennent justifier cette division des miniaturistes français en trois écoles distinctes.

De l'école franco-italienne, dont Foucquet fut le fondateur, nous signalerons :

1° A la Bibliothèque impériale de Paris : un livre d'heures (n° 1179 lat.) exécuté à Tours en 1475 pour Macé Prestesaille, bourgeois de Tours; — *la Fleur des*

*histoires*, par Jean Manhel (n° 53 fr.) ; — une traduction française de Tite-Live (n° 364 fr.) : ces deux derniers manuscrits ont été exécutés pour l'amiral de Graville ; le dessin des miniatures est correct, le coloris vigoureux, les paysages profonds, variés et toujours fort gracieux. L'artiste a revêtu ses personnages des armures et des costumes contemporains ; — *la Légende dorée*, traduction de Jean de Vignay (n° 243 fr.) : on y trouve au folio 4 une très-bonne miniature (de 16 cent. de hauteur sur 21) qui se rapproche par le style des productions italiennes de la première moitié du quinzième siècle ; la Vierge y est représentée assise sur un croissant, des saints sont à genoux devant elle, Dieu le Père et des anges occupent le fond du tableau ; dans le bas, on voit saint Jean-Baptiste et un autre saint ; le dessin est excellent, les draperies sont bien jetées et les têtes modelées avec finesse ; — *les Antiquités des Juifs* de Josèphe, traduites en français par Coquillard, chanoine de Reims, en deux volumes in-folio (n°ˢ 405 et 406 fr.) : les miniatures très-nombreuses qui enrichissent ces deux volumes sont évidemment l'œuvre d'un élève de Foucquet, qui s'est efforcé d'imiter le style du maître, mais sa main était peu habile ; elles sont bien inférieures aux peintures renfermées dans *les Antiquités des Juifs* peintes par Foucquet (Ms. n° 247 fr.) pour le duc de Nemours ; — le livre d'heures du roi René (n° 10491 lat.), rempli de délicieuses miniatures d'un style plus élevé peut-être que celles de Foucquet ; on peut les comparer à ce que les miniaturistes italiens de la seconde moitié du quinzième siècle ont fait de mieux : le dessin en est excellent, les têtes, fort expressives, sont modelées avec art, le colo-

ris est harmonieux et acquiert beaucoup d'éclat par l'emploi des rehauts d'or dans les vêtements; nous citerons la miniature (folio 7) où David couronné est représenté tenant sa harpe et accompagné de quatre prophètes[1]; — *la Retraite des Dix mille,* de Xénophon, traduction de Claude de Saissel (n° 701 fr.) : on y voit, dans une miniature à pleine page, l'auteur présentant son livre à Louis XII assis sur son trône et entouré d'une foule de personnages.

2° A la Bibliothèque de l'Arsenal, à Paris : un livre d'heures latin (T. L. n° 255), en deux volumes in-quarto, qui renferment un assez grand nombre de miniatures du meilleur style; les figures sont remarquables par l'excellent modelé des mains et des pieds; les têtes sont pleines d'expression et de sentiment; les paysages, fort gracieux, dénotent chez le peintre une entente parfaite de la perspective; les encadrements des pages sont d'un goût exquis; — le bréviaire du roi René, de format in-quarto (T. L. n° 139 B) : il y a dans ce livre un très-grand nombre de miniatures qui ne sont pas toutes recommandables au même degré; elles sont de différentes mains, comme l'indique le frontispice : on y voit en effet trois personnages assis, entourés de groupes de femmes et d'hommes revêtus de costumes de fantaisie et jouant de divers instruments. Le principal personnage, le roi René sans doute, est représenté sous les traits de David; il y a là vingt figures qui doivent être autant de portraits; la scène se passe dans une belle salle décorée dans le style de la Renaissance; au bas on

(1) On trouvera la reproduction de cette peinture dans *Le Moyen Age et la Renaissance,* MINIATURES DES MANUSCRITS, pl. XXVII, t. II.

lit dans un cartouche : « Yci sont ceulx et celles qui ont fait le psaultier. » Parmi les miniatures, il y en a de remarquables par la richesse de l'invention, la correction du dessin et la vivacité du coloris.

3° A la Bibliothèque Mazarine : un livre d'heures (T. 813) qui, d'après les armoiries qui s'y trouvent, paraît avoir été fait, de 1465 à 1469, pour Charles, duc de Normandie († 1472), frère de Louis XI [1]. Les illustrations de ce livre n'ont pas été terminées. Deux des miniatures sont seules achevées, les autres sont à l'état d'esquisses ou d'ébauches plus ou moins avancées, ce qui permet de se rendre compte des procédés qu'employaient les miniaturistes de ce temps pour préparer leur travail et le conduire à fin.

L'école franco-néerlandaise a laissé de très-beaux ouvrages. Nous signalerons : 1° à la Bibliothèque impériale de Paris, un manuscrit (n° 18 fr.) contenant la traduction, par Raoul de Praelles, de *la Cité de Dieu* de saint Augustin, en deux volumes in-folio maximo qui paraissent avoir été exécutés pour Louis Mallet, sire de Graville, amiral de France sous Charles VIII († 1516), dont on y voit les armoiries; indépendamment d'une miniature de présentation qui sert de frontispice, on trouve en tête de chacun des livres de l'ouvrage une très-grande peinture, où sont souvent représentés plusieurs sujets sacrés ou profanes. Dans la première miniature, le traducteur Raoul présente son livre au roi de France, qui est sur son trône, entouré de la cour; sur le devant sont les plus illustres docteurs de l'Église. Les figures du premier

(1) M. Vallet de Viriville, *Revue de Paris*, 1er août et 1er novembre 1837.

plan ont dix à douze centimètres de hauteur. La scène se passe dans une grande salle dont le trône du roi occupe le fond. Le dessin de cette grande page est très-correct, le modelé des têtes est excellent, les attitudes et les mouvements des figures sont en parfaite harmonie; la profondeur de la salle est bien rendue par une entente parfaite de la perspective. On peut admirer dans d'autres miniatures la finesse extrême et l'exécution minutieuse des moindres détails; les rehauts d'or prodigués dans les vêtements ajoutent un grand éclat à la vigueur du coloris. A côté de cette merveilleuse exécution, il faut blâmer, dans les compositions, l'exagération du naturalisme, qui est souvent poussé jusqu'au ridicule. Nous en citerons un exemple. Le tableau qui est en tête du quatrième livre renferme trois sujets. Dans le bas on voit deux scènes dans le même tableau. A gauche, Phaéton, portant une longue robe que couvre un grand manteau doublé d'hermine et la tête couronnée d'un cercle d'or gemmé, comme les princes du sang, est à genoux devant Phébus, revêtu du costume des rois de France. Il demande à son père de conduire le char du Soleil, qui est représenté par un lourd chariot à quatre roues, garni de cerceaux pour recevoir une bâche et attelé de quatre chevaux accouplés par paire. A droite, le char et les chevaux sont précipités dans l'Éridan. Dans le haut du ciel, on voit le Christ étendant la main sur le téméraire. Dans d'autres tableaux, l'artiste, en traitant le nu, a prouvé qu'il avait fait des études sérieuses du corps humain; — un manuscrit de format in-folio, contenant la traduction, par Jehan de Vignay, de *la Légende dorée*

(n° 244 fr.) ; on y trouve un très-grand nombre de miniatures excellentes ; les têtes sont d'un fini précieux, et les paysages justifient dans l'artiste une parfaite entente de la perspective aérienne ; — les *Chroniques* de Froissart, manuscrit grand in-folio (n° 2643 fr.), qui renferme un grand nombre de miniatures dont beaucoup ont la grandeur d'une demi-page ; on y trouve reproduits des combats sur terre et sur mer, des prises de villes et les sujets les plus divers ; les costumes et les armures, de la première moitié du quinzième siècle, y sont rendus avec une précision remarquable ; les têtes sont toujours d'un modelé excellent ; les paysages offrent une grande profondeur, et les détail[illegible] des monuments d'architecture et des intérieurs son[illegible] rendus avec une délicatesse extrême ; le coloris e[illegible]s très-vigoureux. On trouve donc dans ces peintur[illegible]es toutes les qualités de l'école des Pays-Bas.

2° A la Bibliothèque de l'Arsenal : un livre d'heur[illegible]es en latin avec quelques prières en français (T. L. n° 278[illegible]), de format in-quarto : on y trouve des miniatures de [illegible]ix centimètres carrés environ, très-finement traitées dans [illegible]le style des Van Eyck ; — et un autre livre d'heures (T. [illegible]L. n° 273), de format in-octavo : il renferme un gra[illegible]nd nombre de miniatures du même genre. Ce derni[illegible]er manuscrit avait appartenu à Charles Ier, duc de Gui[illegible]se († 1550). Au seizième siècle, on y a ajouté un cahi[illegible]er avec une délicieuse miniature de l'école française, [illegible]où l'on voit les trois apôtres endormis, pendant que le Christ, sur un plan plus éloigné, implore son Père.

Citons enfin quelques-uns des manuscrits qui re[illegible]nferment des miniatures exécutées par des artistes [illegible]qui

représentaient l'ancienne école française : 1° à la Bibliothèque impériale, *les Chants royaux,* manuscrit (n° 1537 fr.) de format petit in-folio (de 31 centimètres de hauteur sur 21 centimètres de largeur), qui renferme cinquante miniatures à pleine page ; — *les Épistres d'Ovide,* traduites par Octavien de Saint-Gelais, évêque d'Angoulême : ce manuscrit (n° 874 fr.), de même format que le précédent, contient quarante-trois miniatures à pleine page où sont reproduites, en figures de grande proportion, des femmes qui écrivent, donnent ou reçoivent des messages. Le dessin n'est pas toujours d'une correction parfaite, les figures tendent à l'allongement des proportions, mais les têtes sont charmantes, modelées avec art et remplies d'individualité ; on doit avoir là des portraits de personnages contemporains du peintre ; quelques-unes des miniatures reproduisent des sujets parmi lesquels une singulière représentation du crime des Danaïdes : les cinquante lits des jeunes époux sont disposés à la suite les uns des autres comme dans un dortoir ; les filles de Danaüs, à l'exception d'Hypermnestra, viennent de poignarder leurs maris ; — un manuscrit du même ouvrage (n° 873 fr.), de format in-folio (de 34 centimètres sur 22), contenant vingt et une miniatures à pleine page avec des figures de quinze à dix-huit centimètres de hauteur : le dessin est assez correct, les mains laissent à désirer, mais les têtes sont toujours fort bien dessinées et très-expressives ; on y trouve des monuments d'architecture dans le style de la Renaissance, avec de délicieux ornements qui rappellent ceux du château de Gaillon ; le coloris reçoit beaucoup d'éclat de rehauts d'or posés par hachures dans les

lumières des vêtements; — enfin un manuscrit (n° 2692 fr.) grand in-folio (de 40 centimètres sur 30), qui renferme un très-grand nombre de peintures à pleine page représentant, en figures de grande proportion, toutes les phases d'un tournoi et la reproduction des armures et des accessoires qui y furent employés [1].

2° A la Bibliothèque de l'Arsenal : un livre d'heures (T. L. n° 263), de format in-octavo : on y trouve vingt-deux miniatures à pleine page, avec des figures d'assez grande proportion, d'un dessin correct; les têtes, fort expressives, sont modelées par des tons doux du meilleur effet; le coloris est très-brillant et bien fondu. Les pages où sont des miniatures sont décorées d'une bordure en camaïeu brun avec des rehauts d'or.

Le chef-d'œuvre de l'école française à la fin du quinzième siècle est renfermé dans un livre bien connu sous le nom d'*Heures d'Anne de Bretagne*. Cet admirable manuscrit a été en effet exécuté pour cette princesse dans les dernières années du quinzième siècle. Après avoir été longtemps conservé à la Bibliothèque impériale, il est aujourd'hui renfermé dans les vitrines du Musée des souverains au Louvre [2]. Le volume est de format petit in-folio (de 32 centimètres de hauteur sur 22 de largeur). Au centre du recto du premier feuillet, sont les armoiries de la reine, parti de France et de Bretagne, avec les chiffres L. A. et A. L., qui indiquent

(1) On trouvera la reproduction de certaines parties de trois miniatures de ce manuscrit dans *les Arts somptuaires*, t. II des planches.

(2) M. Curmer a publié en 1861 un *fac-simile* de ce superbe manuscrit; toutes les miniatures, toutes les bordures de pages, exécutées en chromolithographie, sont reproduites de la façon la plus heureuse.

son union avec Louis XII. A la suite, au verso du folio suivant et au recto du troisième feuillet, on voit deux miniatures à pleine page en regard l'une de l'autre comme les deux volets d'un diptyque, elles forment le frontispice du livre. A gauche, le Christ repose sur les genoux de sa Mère, au pied de la croix; saint Jean soutient la tête du Sauveur, les saintes femmes à genoux présentent des parfums; deux groupes de disciples sont disposés à droite et à gauche de la croix, au second plan. A droite, la reine Anne est à genoux, les mains jointes, devant son prie-Dieu, sur lequel est ouvert un livre de prières illustré; elle paraît contempler le Christ descendu de la croix; derrière elle sont les trois saintes ses patronnes : sainte Anne, sainte Ursule, qui porte l'étendard de la Bretagne, et sainte Marguerite, qui tient une croix. La figure de la reine à genoux n'a pas moins de seize centimètres; on a là un très-beau portrait de cette princesse. Les douze folios suivants contiennent le calendrier, avec douze miniatures à pleine page, qui ont pour sujets les travaux ou les plaisirs qu'offre chacun des mois de l'année. Les Heures sont précédées de quatre des évangiles du dimanche, empruntés à chacun des Évangélistes, dont on voit les figures dans quatre miniatures à pleine page. A la suite, on trouve dans le courant du livre quarante-trois miniatures toutes à pleine page comme les premières. Elles ont pour sujets les principales scènes de l'Évangile ou des figures de saints; ce sont autant de tableaux dont la description nous conduirait beaucoup trop loin. Nous nous contenterons d'indiquer les plus remarquables : saint Jean l'Évangéliste, l'Annonciation, la Descente du Saint-Esprit

sur les apôtres, l'Adoration des Mages, David à genoux, la Résurrection de Lazare, Job visité par ses amis, saint Michel, revêtu d'une armure complète d'or d'un travail exquis, au milieu d'un groupe d'anges, la figure de l'Ange gardien qui vient ensuite, saint Nicolas avec trois jeunes enfants, saint Hubert à genoux devant le cerf qui porte un crucifix entre ses cornes, les figures de sainte Madeleine et de sainte Catherine d'Alexandrie, et enfin une grande composition représentant le Christ dans le ciel, ayant la Vierge à sa droite et à sa gauche saint Jean, et au pied de son trône une foule de saints. Il est difficile de trouver des expressions assez exactes pour caractériser la finesse des figures, leur grâce et leur délicatesse; mais au milieu de ces nombreux tableaux d'un si grand effet et d'une exécution si parfaite, il s'en trouve cependant quelques-uns d'une composition médiocre et dont les figures sont roides et maniérées. C'est qu'il en est de ce manuscrit comme de beaucoup d'autres, les miniatures ne sont pas toutes de la même main. Néanmoins il règne dans toutes une uniformité de style qui nous fait supposer une direction unique de l'ensemble. Les paysages offrent beaucoup de profondeur et sont traités avec une entente parfaite de la perspective aérienne; les monuments contemporains qui y sont reproduits offrent de charmants détails. Les auteurs de ces belles miniatures sont restés inconnus jusqu'à présent; nous ne pensons pas qu'on puisse les regarder comme appartenant à l'école fondée par Foucquet. Le style qui règne dans tous ces tableaux est bien celui de l'école française, sans aucune influence des écoles de l'Italie ou des Pays-Bas. Si l'on y rencontre

quelques intérieurs décorés dans le style de la Renaissance, c'est que des monuments de ce genre se construisaient déjà en France à l'époque de l'exécution du manuscrit, sous les yeux du peintre qui en avait la direction. Nous n'avons jusqu'à présent parlé que des sujets peints, mais ce qui fait de ce livre une œuvre tout à fait hors ligne, ce sont les délicieux ornements qui enrichissent les marges du livre. Quelques pages sont entièrement embordurées, mais en général les ornements ne couvrent que la marge extérieure. Ils reproduisent des plantes et quelques branches d'arbres avec leurs feuilles, leurs fleurs et leurs fruits, sur lesquels se posent des papillons ou rampent des insectes de toutes sortes. Tout cela est imité avec une grâce et une élégance parfaites, et un éclat de couleurs merveilleux; l'art de la miniature n'offre rien de comparable en ce genre, et l'on peut dire que ces reproductions de fleurs et de fruits égalent les ouvrages les plus parfaits de Van Huysum et de Van Heem. Tous ces ornements se détachent sur un fond d'or. M. de Laborde en attribue l'exécution à Jean Poyet, miniaturiste de Tours, qui faisait sa spécialité des bordures de pages [1]. Il appuie cette attribution sur deux articles d'un compte de Jacques de Beaune, trésorier général des finances de la reine Anne, ainsi conçu : « A Jean Riveron, escripvain, » demourant à Tours, pour avoir escript, à la main, » unes petites heures, que la dicte dame a fait faire à » l'usaige de Romme et pour avoir fourni le velin » (4 sept. 1497), xiiij livres. — A Jehan Poyet, enlu- » mineur et historieur, demourant au dict Tours, la

[1] *La Renaissance des arts à la cour de France*, p. 169 et 275.

» somme de sept vingt treize livres trois sols tournoys, » pour avoir faict ès dites heures, vingt trois histoires » riches, deux cent soixante et onze vignettes et quinze » cens verse. » Il ne nous semble pas que ces articles de comptes où il s'agit de « petites heures à l'usaige de Romme » puissent s'appliquer à un volume de plus de quatre cent soixante-quinze feuillets, de format petit in-folio, renfermant un grand nombre de prières avec titres en français qui ne sont pas comprises dans le psautier romain.

Jean Poyet n'en doit pas moins être compté parmi les peintres en miniature de l'école de Tours à la fin du quinzième siècle. On connaît les noms de quelques autres miniaturistes : Jean d'Amboise, Bernard et Jean de Pozay, cités par Jean Brèche, le jurisconsulte tourangeau, comme appartenant à l'école de Tours; Jean Gossard de Maubeuge, Marmion, Boniface de Remenaut, Jean Riveron [1]. Robinet Testart figure, en 1487, comme enlumineur, dans l'état des officiers de Charles d'Orléans, comte d'Angoulême, et on le retrouve en la même qualité, en 1515, au service de François Ier [2]. Jehan Bourdichon, déjà peintre du roi sous Louis XI, et Jehan Perréal, dit Jehan de Paris, qui à la fin du quinzième siècle jouissaient comme peintres d'une grande réputation, ont dû certainement, pour se conformer au goût de leur temps, associer leur talent à l'illustration de quelques-uns des beaux manuscrits de cette époque;

(1) M. Ferdinand Denis, *Histoire de l'ornementation des manuscrits*, p. 110.

(2) M. de Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 170.

mais ce n'est là qu'une conjecture qui n'offre pas un grand intérêt, du moment qu'on ne peut signaler aucune de leurs miniatures.

## IV.

*Au XVIe siècle.*

L'invention de l'imprimerie et l'essor que prit cet art à la fin du quinzième siècle amenèrent promptement l'abandon de la transcription des livres. Néanmoins, on conserva longtemps encore une prédilection marquée pour les miniatures, et les amateurs français de la calligraphie illustrée, imitant en cela les Italiens, firent encore écrire un assez grand nombre de livres afin de les faire orner de peintures. Les expéditions de Charles VIII et de Louis XII en Italie avaient répandu le goût du style italien parmi les grands seigneurs français : néanmoins les miniaturistes des écoles de Paris, de Tours, de Troyes et de Toulouse, surent généralement résister aux séductions du genre italien; ils conservèrent, durant tout le règne de Louis XII (1498†1515), la minutieuse exactitude des peintres du quinzième siècle, leur patience à étudier la nature et à la rendre avec simplicité; ils ne purent même pas se défendre toujours de la sécheresse qu'il faut souvent reprocher à leurs maîtres. Mais ce qui caractérise surtout les miniaturistes de ces écoles au commencement du seizième siècle, c'est que tout en se refusant à l'imitation des maîtres italiens, ils bannirent de leurs compositions toutes les formes exclusivement gothiques et toute influence de l'école flamande. Loin d'altérer par ces modifications le cachet de l'école française, ils lui imprimèrent plus

d'originalité. On en trouve la preuve dans les peintures dont sont enrichis de très-beaux manuscrits que nous allons citer : 1° au Musée du Louvre, un livre d'heures conservé comme ayant appartenu à Henri IV, mais dont l'exécution remonte aux premières années du seizième siècle. C'est un mince volume, de format in-quarto parvo (de 23 centimètres de hauteur sur 15), qui renferme soixante et une grandes miniatures à pleine page, avec des figures d'une assez grande proportion. Le dessin offre généralement de la correction; les têtes sont modelées avec soin et pleines d'expression; les fonds témoignent d'une entente parfaite de la perspective. Le coloris est assez singulier : les carnations sont en couleur, mais les cheveux sont rehaussés d'or; ceux de la Vierge, notamment, se répandent en longues tresses d'or sur ses épaules; tous les vêtements, largement drapés, sont en camaïeu gris ou violet, avec des broderies et des ornements en or; les fonds de paysages ou d'intérieur sont également en camaïeu gris violacé avec des rehauts d'or. En faisant abstraction de cette singularité du coloris, on trouve dans les compositions et dans les figures une assez grande analogie avec le faire des peintures du livre d'heures d'Anne de Bretagne, que nous avons décrites plus haut. Les intérieurs accusent souvent le style de la Renaissance, adopté en France sous le règne de Louis XII; mais les peintures sont tout à fait françaises, et la correction du dessin est la seule trace d'influence italienne qui s'y laisse voir[1].

[1] M. Curmer a reproduit huit miniatures de ce manuscrit dans son édition illustrée des *Evangiles des dimanches et fêtes*, p. 4, 36, 200, 277, 307, 335, 340 et 346.

2° A la Bibliothèque impériale de Paris : *les Remèdes de l'une et l'autre fortune,* traduction du latin de Pétrarque. Ce manuscrit (n° 225 fr.), de format grand in-folio (de 44 centimètres de hauteur sur 32), paraît avoir été terminé en 1503. Sur le folio de garde, l'artiste a représenté le traducteur offrant son livre à Louis XII. Les deux figures du traducteur et du roi sont évidemment des portraits. Le volume renferme en outre un grand nombre de miniatures à pleine page, avec des figures de grande proportion. Elles reproduisent, pour la plupart, des compositions allégoriques assez singulières. La plus intéressante de toutes est au folio 165; on y voit Louis XII, suivi du cardinal d'Amboise et de toute sa cour, venant se plaindre à la Raison, couronnée et assise sur son trône, de n'avoir qu'une fille et pas de fils pour lui succéder. Sur le devant, la reine Anne est assise tenant sur ses genoux la petite Claude, sa fille, âgée de quatre ans[1]; — *La Fleur des histoires,* par Jean Mansel, manuscrit (n° 54 fr.) grand in-folio (de 52 centimètres de hauteur sur 38), qui a été exécuté pour le cardinal d'Amboise (†1510), dont on y voit les armoiries. On y trouve quatre cent vingt-huit miniatures. La première (fol. 2), qui occupe presque toute la page, représente l'auteur écrivant dans son cabinet. Cette peinture offre de bonnes qualités : la bordure de la page est décorée de rinceaux sur fond d'or largement traités dans le style de la Renaissance; les autres peintures,

(1) Du Sommerard, *les Arts au moyen âge,* a reproduit cette miniature et trois autres de ce manuscrit dans son Album, IVe série, pl. XXXVII à XL.

qui ne paraissent pas de la même main que la première, sont loin de la valoir; — *les Chroniques* de Monstrelet: ce manuscrit (n° 32, fonds La Vallière), en trois volumes in-folio, renferme un grand nombre de compositions riches de détails. On voit au verso du folio 1, dans une peinture à pleine page, Louis XII à cheval, armé de toutes pièces; — un manuscrit grand in-folio (de 49 centimètres sur 34), connu sous le nom de *les Échecs amoureux* (n° 143 fr.): il renferme un commentaire sur un ancien poëme ainsi intitulé, commentaire qui se rattache à l'explication des fables de la mythologie païenne. Ce manuscrit paraît avoir été écrit pour servir à l'éducation du jeune comte d'Angoulême, depuis le roi François Ier, et de sa sœur Marguerite, qui fut plus tard reine de Navarre. La première miniature (fol. 1) représente l'auteur, en longue robe, assis dans son cabinet tenant un livre sur ses genoux; au fond de la pièce on voit, autour d'un échiquier, un tout jeune homme jouant avec une jeune dame, et derrière cette dame un homme d'un âge mûr, décoré de l'ordre du roi, et tenant un chien en laisse. Tout porte à croire [1] que cette miniature représente le jeune François, sa sœur, et Artus de Gouffier, leur gouverneur. Le manuscrit renferme trente miniatures charmantes composées avec beaucoup d'art; les nus ne sont pas toujours irréprochables, le dessin des mains et des pieds laisse quelquefois à désirer, mais les têtes, d'un excellent modelé, sont remplies d'expression, et l'ensemble, plein de délicatesse et de fraîcheur, est d'une exécution par-

(1) M. Paulin Paris, *les Manuscrits français de la Bibliothèque du roi*, t. I, p. 281.

faite. La dernière miniature, qui est à pleine page, est surtout remarquable : Junon, Pallas et Vénus sont dans un jardin clos de toutes parts; une femme, de la plus belle figure, va en ouvrir la porte, au-dessus de laquelle on lit le mot NATURE; Paris, revêtu du plus galant costume des jeunes gens de la cour et conduit par un vieillard, semble impatient d'entrer dans le jardin où sont les déesses. Tout en conservant à ses peintures le cachet de l'école française, on sent que l'artiste avait connu les productions italiennes de la fin du quinzième siècle; — un manuscrit (n° 599 fr.) renfermant une traduction française du livre de Boccace : *De claris et nobilibus mulieribus*. Les peintures que renferme ce livre doivent être de l'auteur des miniatures des *Échecs amoureux*. Le livre a été exécuté pour Louise de Savoie, mère de François Ier; la première miniature représente cette princesse assise sur son trône, entourée de ses femmes et recevant le livre de la main du traducteur; les autres reproduisent, pour la plupart, des figures de femmes à mi-corps dont les têtes sont délicieuses. L'auteur devait être un portraitiste très-distingué ; mais quand il veut traiter une figure nue en entier, il laisse voir son infériorité dans le dessin; son coloris, comme dans les peintures des *Échecs amoureux,* est d'une vigueur et d'un éclat merveilleux.

3° A la bibliothèque de l'Arsenal : un livre de prières en latin et en français, de format in-octavo (T. L. 277), enrichi de très-nombreuses miniatures à pleine page, bien composées, d'un coloris éclatant, mais un peu faibles de dessin ; — un office de la Vierge, de format in-octavo (T. L. 222), renfermant également un grand

nombre de miniatures à pleine page, dans lesquelles on trouve les mêmes qualités et les mêmes défauts; — et *les Triomphes* de Pétrarque, manuscrit de format in-folio (BLF. 24), décoré d'un grand nombre de miniatures à pleine page, d'un dessin assez médiocre et d'un coloris un peu froid, mais dont les compositions ont du style et du caractère.

A ces manuscrits de l'époque de Louis XII, nous en ajouterons deux autres des premières années du règne de François Ier (1515 ÷ 1547), parce que leurs peintures se rattachent exclusivement à l'école française du commencement du seizième siècle; ils appartiennent à la Bibliothèque impériale. L'un, de format in-folio maximo (n° 145 fr.), *les Chants royaux en l'honneur de la Vierge*, a été offert en 1517, par la ville d'Amiens, à Louise de Savoie. Il renferme quarante-sept grandes miniatures. La première représente cette princesse vêtue de noir et assise sur un trône; autour d'elle sont les dames de sa maison, et plus bas deux bourgeois d'Amiens, dont l'un, à genoux, lui présente le volume [1]. Cette miniature est d'un dessin correct et d'une fort bonne exécution; les autres, qui ne sont pas de la même main, sont des copies plus ou moins bonnes des peintures votives appendues dans la chapelle de la cathédrale d'Amiens, consacrée à Notre-Dame du Puy [2]. M. Gilbert, dans sa description de cette église, a fourni l'extrait d'un ancien compte, d'où il résulterait que ces

(1) Cette miniature a été reproduite par WILLEMIN dans les *Monuments français inédits;* par M. DUSEVEL, dans son *Histoire d'Amiens*, et par DU SOMMERARD, *les Arts au moyen âge*, ALBUM, IXe série, pl. XXXII.

(2) DU SOMMERARD en a reproduit trois dans son ALBUM, pl. XXX, XXXI et XXXIII.

dernières miniatures auraient été peintes en grisaille par Jacques Plastel, et mises en couleur par Jean Pinchon, enlumineur à Paris. L'autre manuscrit (n° 1537 fr.) renferme des poésies françaises datées de 1519 à 1528, avec un grand nombre de miniatures à pleine page. Le dessin est souvent médiocre et sec, mais le coloris est éclatant.

Ainsi, au commencement du seizième siècle, durant le règne de Louis XII, et même dans les premières années qui suivirent l'avénement de François Iᵉʳ, l'école française de miniature avait conservé, sans grande altération, le caractère qui lui était propre; mais il faut reconnaître que le dessin des artistes qui persistaient dans cette voie était devenu beaucoup plus faible que celui des miniaturistes des dernières années du quinzième siècle. Il y avait, sous ce rapport, sauf de rares exceptions, dans lesquelles il faut comprendre les Heures de Henri IV, un affaiblissement très-marqué dans leurs ouvrages, si on veut les comparer aux belles peintures des Heures d'Anne de Bretagne. On peut, ce nous semble, en trouver la cause dans la désertion des meilleurs miniaturistes français, qui, cédant au goût du jour, adoptèrent le style italien.

Déjà, sous Louis XII, quelques miniaturistes, continuateurs de l'école de Foucquet, répudiant les dernières traces qui pouvaient subsister de l'art flamand dans les compositions du maître, s'étaient complétement italianisés. Nous citerons, parmi les productions appartenant aux artistes qui suivaient cette manière, les peintures d'un manuscrit in-folio appartenant à la Bibliothèque impériale (n° 594 fr.), *les Triomphes* de

Pétrarque, avec la traduction des commentaires d'Illicinius. On voit, sur le verso du folio 2, l'écu de France soutenu par les deux porcs-épics de Louis XII ; le volume renferme en outre treize miniatures à pleine page, avec des figures de grande proportion, reproduisant d'ingénieuses allégories inspirées par le poëme, comme le triomphe de l'Amour sur l'Humanité, de Laure sur l'Amour et de la Mort sur Laure, de la Renommée sur la Mort, et de la Religion sur la Mort et sur le Temps. Si, sous le rapport de l'exécution matérielle, ces compositions peuvent ne pas égaler celles de Foucquet, elles nous paraissent leur être supérieures au point de vue de la conception idéale, de l'ordonnance et du style, qui est complétement italien ; mais on peut reprocher à notre artiste, comme à ses contemporains de l'école exclusivement française, de ne pas apporter toujours dans le dessin de ses figures une correction irréprochable; son coloris est d'ailleurs fort éclatant[1].

L'expédition de François Ier en Italie, au commencement de son règne, eut une grande influence sur la marche de l'art en France. A ce moment, Léonard de Vinci achevait majestueusement sa carrière, Titien venait de succéder à Giorgion, Michel-Ange et Raphaël étaient dans toute leur splendeur. Le jeune roi de la Renaissance revint en France, enthousiasmé des beautés de l'art italien; il avait su gagner l'affection des maîtres de l'Italie, moins encore par sa libéralité que par son admiration intelligente, et il s'efforça d'en attirer plusieurs à sa cour. Léonard de Vinci consentit à venir

(1) On trouvera dans *les Arts somptuaires* quatre planches reproduisant quelques fragments des miniatures de ce manuscrit.

s'établir en France, et le roi le combla d'égards et de bienfaits. Bien que ce grand artiste, déjà fort âgé, n'ait séjourné en France qu'un peu plus de trois années, de 1516 à 1519, sa présence et ses conseils exercèrent une grande influence sur les artistes français. Le séjour que fit également Andrea del Sarto à la cour de François I[er] eut aussi sur eux sa part d'influence. Enfin, l'arrivée des chefs-d'œuvre de la peinture que François I[er] faisait venir d'Italie, leur offrit de nouveaux modèles, et tous à peu près se convertirent au goût du roi. Les miniaturistes ne restèrent pas en arrière. Les manuscrits illustrés, qui deviennent assez rares, n'offrent en effet, pour la plupart, à partir de cette époque, que des peintures empreintes du style italien. Nous pouvons en citer plusieurs : *les Chants royaux en l'honneur de la Vierge,* manuscrit grand in-folio, appartenant à la Bibliothèque impériale (n° 379 fr.), est un des plus intéressants : il renferme un grand nombre de jolies miniatures (de 18 à 20 centimètres de hauteur sur 12 de largeur). Elles sont de différentes mains, mais toutes dans le style italien de la Renaissance. La première (fol. 1) est tout à fait hors ligne. La Vierge y est représentée assise sur un rocher, et tenant auprès d'elle l'Enfant Jésus; au second plan, en arrière de la Vierge, est un groupe de femmes drapées à l'antique et dans les attitudes les plus gracieuses[1]. On trouve dans ce charmant petit tableau les formes pures et suaves de l'école de Lombardie et cette finesse veloutée et transparente qui distingue les œuvres de Léonard. On est porté à croire

(1) Cette miniature a été reproduite dans *les Arts somptuaires*, ainsi qu'une autre du même manuscrit, t. II des planches.

que ce grand artiste a inspiré à un de ses élèves cette délicieuse composition. Les autres miniatures ne valent pas celle-là. Nous signalerons cependant, au folio 15, une figure d'Ève très-belle, et dont la tête est modelée avec beaucoup d'art; elle peut être de la main qui a peint la Vierge et l'Enfant. Dans le même volume, à la suite des Chants royaux, est un autre ouvrage, *la Chasse d'ung cerf privé :* on y trouve huit bonnes miniatures à pleine page, renfermant des compositions allégoriques. Le dessin est correct, le modelé des têtes est excellent, les paysages accusent une bonne entente de la perspective. Bien que l'auteur de ces jolis tableaux ait subi l'influence de l'Italie, il sait conserver à ses compositions quelque chose du caractère de l'école française ; — l'*Initiatoire instruction en la religion chrestienne pour les enffants;* ce manuscrit, qui appartient à la Bibliothèque de l'Arsenal, renferme aussi de charmantes miniatures dans le goût italien. Sur le feuillet de garde, on voit les armoiries de France et de Navarre, et au-dessous, une belle marguerite blanche. Le folio 1er offre un petit tableau : Henri d'Albret, roi de Navarre, est debout dans un jardin, tenant à la main une marguerite, par allusion à la princesse Marguerite de Valois, veuve du duc d'Alençon († 1525), qu'il voulait épouser (1); la princesse est représentée dans le lointain, se promenant derrière la balustrade du jardin; on lit au bas de la page : INVENI UNAM PRECIOSAM MARGARITAM QUAM INTIMO CORDE COLLEGI, « J'ai trouvé une précieuse marguerite, que j'ai enfermée dans mon cœur. » Cette jolie composition est

(1) Le mariage eut lieu en 1526.

d'un dessin excellent; la tête du roi, très-bien modelée, doit offrir un portrait fort exact; le paysage dénote chez le peintre une entente parfaite de la perspective aérienne [1]. Parmi les autres miniatures, nous signalerons le Christ apparaissant aux apôtres (fol. 56), et l'Ascension du Sauveur (fol. 57).

Nous devons citer encore deux ouvrages dont les nombreuses miniatures sont dues au pinceau élégant de Geofroy ou Godefroy Tory, imprimeur, éditeur, dessinateur et graveur, né à Bourges vers 1485, et qui vivait encore en 1556 [2]. Le premier, qui a pour titre *les Commentaires de César,* est en trois volumes; ce n'est pas une traduction des célèbres mémoires écrits par le conquérant des Gaules, c'en est un commentaire en forme de dialogue entre César et François Ier, à qui le livre est dédié. Le premier volume se trouve à Londres, au Musée britannique; le second est conservé à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 13429 fr.), et le troisième est la propriété de M. le duc d'Aumale. Le second ouvrage, qui contient *les Triomphes* de Pétrarque, est un petit volume (de 12 centimètres sur 9), qui appartient à la Bibliothèque de l'Arsenal (LLF. 24 bis). M. de Laborde, qui a eu la bonne chance de pouvoir examiner successivement les trois volumes dispersés des *Commentaires de César,* a donné une description bien complète des deux ouvrages; nous engageons le lecteur à consulter cet excellent travail [3].

(1) MONTFAUCON a reproduit cette miniature dans les *Monuments de la monarchie française*, t. IV, p. 260.

(2) M. AUG. BERNARD, *Geofroy Tory, peintre et graveur, premier imprimeur royal;* Paris, 1857.

(3) *La Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, additions, p. 891.

Nous nous bornerons ici à fournir quelques renseignements sur les deux volumes qui sont à Paris, les seuls que nous ayons vus; ils suffiront pour faire apprécier le talent de Godefroy et pour appeler l'attention des amateurs de la miniature sur les ravissants portraits dont est enrichi le second volume des *Commentaires*, qui est certainement le plus important des trois.

Ce volume, de format in-octavo (de 218 millimètres de hauteur sur 135 de largeur), renferme vingt et une miniatures (de 7 à 9 centimètres de hauteur sur 5 à 6 de largeur environ), treize dessins reproduisant des engins de guerre et la vue d'une ville forte, quinze médailles imitées de l'antique et sept médaillons renfermant des portraits de personnages du temps. La première miniature (folio 1) représente François I[er] à cheval, en costume de chasse, poursuivant un cerf; à sa gauche et au second plan, un cavalier le suit en sonnant de la trompe. Une banderole, qui flotte au-dessus de sa tête, porte le nom de Perot, le veneur favori du roi. On voit sur une pierre, entre les jambes du cheval de François I[er], le G initial du nom de l'artiste, et dans un cartel auprès d'un chien courant, la date de 1519[1]. L'encadrement du tableau, d'une élégance tout italienne, se compose de colonnes d'or soutenant une architrave peinte en bleu et rehaussée d'arabesques d'or, au centre desquelles est un médaillon renfermant deux figures exécutées dans le style antique

[1] Toutes les miniatures du premier et du second volume des *Commentaires* sont signées d'un G.; quelques-unes portent la date de 1519. Une des miniatures du troisième est signée en toutes lettres Godefroy, et plusieurs autres, signées G., sont datées de 1520.

en camaïeu noir; à droite et à gauche, et reposant sur les chapiteaux des colonnes, sont deux figures de femmes nues : Didon se perçant le sein d'une épée et Cléopâtre se faisant piquer au bras par un aspic. Au-dessous du terrain qui porte les colonnes est un bas-relief dont les figures se détachent en camaïeu gris sur un fond bleu. Les autres miniatures reproduisent la rencontre du roi et de la chaste Diane; François Ier et César conversant ensemble dans la forêt, tantôt à cheval, tantôt à pied; divers faits de la vie de César, des combats, le passage d'un pont, l'assaut donné à une ville et la mort du dictateur; la dernière reproduit le roi s'apprêtant à daguer un cerf que ses deux chiens favoris, Arbault et Greffière, attaquent avec fureur. Toutes ces compositions sont remplies d'animation et de mouvement; l'artiste s'y montre plein de ressources dans l'agencement des groupes et dans les détails; il est bien l'élève des maîtres qui illustrèrent l'Italie à la fin du quinzième siècle et dans les premières années du seizième, et particulièrement d'Andrea Mantegna; on voit bien qu'il les a connus et étudiés durant les voyages qu'il a faits en Italie dans sa jeunesse. Si, comme le suppose avec quelque raison M. Bernard [1], Godefroy a été initié dans l'art du dessin par le peintre de Louis XII, Jean Perréal, son ami, il a peu conservé du style de l'école française, et s'est voué à l'imitation italienne. Quant aux procédés d'exécution qu'il met en pratique, M. de Laborde les a parfaitement expliqués, et ne pouvant dire mieux, nous transcrivons ici l'appréciation du savant auteur de *la Renaissance des arts à la cour de*

[1] *Geofroy Tory, peintre et graveur*, p. 34.

*France :* « Les compositions de Godefroy sont des à peu » près de grisailles, à peu près coloriées; système bâ- » tard et conventionnel, d'un goût très-contestable. Le » peintre dessinait tout son sujet à la plume avec une » fermeté, il faut le dire, qui n'a pas sa pareille dans » les dimensions microscopiques qu'il a adoptées, sur- » tout pour les physionomies et les fonds de paysage; » puis il mettait son ensemble à l'effet avec le pinceau » et la sépia dans une gamme générale assez pàle. » Jusque-là, il ne sortait pas des conditions de l'art; » mais il ajoute quelques costumes coloriés, des ar- » mures, des harnachements dorés et une foule de » détails qui papillotent dans la grisaille et s'éloignent » de la nature d'une étrange façon. » Nous devons ajouter que la délicatesse extrême et la netteté des dessins, de même que la sobriété de couleur, distinguent ces illustrations de celles des miniaturistes de profession et établissent qu'elles ne peuvent provenir que de la main d'un graveur, et Godefroy Tory était avant tout graveur, imprimeur et éditeur d'un grand nombre d'ouvrages. Ce ne fut certainement que par passe-temps qu'il fit les illustrations des *Commentaires de César* et de la traduction de Pétrarque; s'il en était autrement, Godefroy, d'après le talent qu'il a déployé, aurait été chargé d'un grand nombre de travaux, tandis que ceux que nous venons de signaler sont les seuls qui existent. Les médailles, imitées de l'antique, reproduisent les douze Césars, Pompée, Brutus et Cassius. Elles sont exécutées en camaïeu d'or sur fond bleu, dans la dimension de quarante-cinq millimètres de diamètre. On y trouve une certaine sécheresse qui semble indiquer la main

d'un graveur, et nous sommes disposés à les attribuer à Godefroy Tory; mais quant aux portraits c'est autre chose. Ces portraits reproduisent sept personnages en buste, portant le costume du temps de François Ier. La miniature, de quatre centimètres de diamètre, est renfermée dans un médaillon composé de trois cercles noirs et or. Le scribe a donné à chacun des portraits un nom romain; mais une main différente, celle du peintre peut-être, a écrit en marge et en caractères cursifs, les noms des personnages représentés, qui sont : le grand maître de Boissy, l'amiral Bonnivet, le sieur de Lautrec, le maréchal de Chabannes, Anne de Montmorency, âgé de vingt-deux ans et depuis connétable, le maréchal de Fleuranges, et le sieur de Tournon. Ces portraits sont des miniatures délicieuses qui ne peuvent émaner que d'un peintre en miniature consommé dans son art et portraitiste avant tout; l'auteur s'y montre fin observateur, simple et presque naïf dans l'exécution; il rend les physionomies en reproduisant fidèlement l'individualité; à la minutieuse exactitude et à la patience studieuse des maîtres français, il unit la finesse veloutée et transparente qui distingue les beaux portraits exécutés en Lombardie, comme ceux des Sforza (1), que nous avons cités. M. de Laborde, après avoir longtemps hésité, dit-il (2), s'est décidé à voir dans Godefroy le peintre des portraits comme des compositions. Nous ne pouvons nous rendre à cette opinion, ni reconnaître dans le graveur, dont la fermeté va souvent jusqu'à la sécheresse, et qui n'ose dans ses compositions manier la

(1) Du manuscrit de la Bibl. impériale (n° 372 it.). Voyez p. 259.
(2) *La Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, additions, p. 894.

couleur, le miniaturiste distingué qui a peint avec empâtement des portraits comparables à tout ce que nous avons de plus fin en miniature française du seizième siècle. Ne pourrait-on pas les attribuer à Jean Clouet, le second des Janet, ou du moins à l'un de ses meilleurs élèves?

Le manuscrit que conserve la Bibliothèque de l'Arsenal renferme quatorze miniatures à pleine page (de 86 millimètres de hauteur sur 68), exécutées comme celles des *Commentaires de César*, en camaïeu gris avec des ciels et des eaux bleues, quelques rehauts d'or dans certaines parties des vêtements, et quelque peu de couleur dans les accessoires. Le G initial du nom de l'auteur se rencontre sur plusieurs des dessins; celui qui reproduit le triomphe du Temps est signé Godefroy, mais aucun n'est daté. Les qualités de même que les défauts qui s'y font remarquer, doivent faire supposer que cette œuvre est postérieure de plusieurs années aux *Commentaires de César*. Godefroy s'y montre plus consommé dans l'invention, ses plans s'échelonnent mieux, ses groupes sont disposés avec plus d'art; il a des ressources nouvelles; mais à l'abondance qui règne dans ses compositions, aux détails un peu licencieux qu'on y rencontre, à sa manière de dessiner tout de pratique et sans se soucier de la nature, et au relâchement dans l'exécution, on reconnaît que, cédant au goût du jour, il avait adopté la manière de l'école de Fontainebleau, que dirigeait le Rosso. On devrait donc fixer l'exécution des illustrations du Pétrarque postérieurement à 1532. Quoi qu'il en soit des défauts de Godefroy, on ne peut s'empêcher de trouver un grand charme dans ses figures microscopiques si spirituelles et si finement touchées.

Tous les miniaturistes français n'avaient pas subi au même point que Godefroy l'influence de l'école italienne; quelques-uns d'entre eux, en se livrant à la partie scientifique du dessin italien, avaient conservé dans une juste mesure la précision et la fermeté du vieux style français. Parmi les bons ouvrages traités de cette manière, nous devons citer le livre d'heures exécuté pour Henri II, que conserve le Musée du Louvre [1]. C'est un volume de format in-octavo (de 19 centimètres de hauteur sur 12). On y voit un grand nombre de charmantes peintures d'un dessin très-pur et offrant des compositions excellentes; elles sont exécutées soit en couleur, soit en camaïeu de différentes couleurs. Il n'en est aucune où l'on ne trouve les qualités qui distinguent l'école française, la clarté en tout, dans le coloris comme dans le dessin, dans l'effet comme dans la composition [2]. Nous signalons la miniature qui représente Henri II touchant plusieurs personnes atteintes du mal des écrouelles [3]; les trois jeunes Hébreux dans la fournaise ardente, en camaïeu rouge; le Serpent d'airain, en camaïeu brun rehaussé d'or; Élie montant au ciel, en camaïeu rouge, et Daniel dans la fosse aux lions, en camaïeu brun [4]. Nous indiquons encore, bien que ne pouvant pas être comparé aux heures de Henri II, un manuscrit du temps de ce prince, conservé à la Bibliothèque de l'Arsenal (H. F. 411). Ce volume, intitulé *Créa-*

(1) Autrefois à la Bibliothèque impériale, n° 1409, fonds latin.

(2) M. de Laborde, *la Renaiss. des arts à la cour de France*, t. I, p. 7.

(3) M. de Bastard, *Peintures et ornements des manuscrits*, a donné la reproduction de cette miniature.

(4) On trouve dans *le Moyen Age et la Renaissance* la reproduction de quatre des miniatures de ce manuscrit.

*tion du collége des notaires et secrétaires du roy et maiso*
*de France,* renferme une jolie miniature dans le styl
français, représentant Henri II signant, dans la chambr
des notaires, un édit en faveur de cette corporation [1].

Dès le milieu du quatorzième siècle, les miniaturiste français s'étaient appliqués à peindre le portrait. Nou avons cité un grand nombre de manuscrits du quator zième siècle et du quinzième, dont la première minia ture représente l'auteur ou le scribe présentant so œuvre au grand personnage qui la lui avait commandée L'observation consciencieuse de la nature, la fidélité a modèle, le soin des détails et l'exécution précieuse qu caractérisent l'école française de ces époques, peuven donner l'assurance qu'on a dans ces peintures de véritables portraits. Le portrait eut encore alors un rôl officiel, en intervenant d'une manière prudente et sag dans les négociations de mariage. Le religieux de Saint-Denis nous apprend, dans ses Chroniques, que les oncle de Charles VI, ne pouvant se mettre d'accord sur le choi de la princesse qu'ils devaient lui faire épouser, résolurent de s'en remettre à la décision du roi, et qu'ils s contentèrent d'envoyer un peintre habile en Bavière, e Autriche et en Lorraine, pour faire le portrait d princesses dont chacun d'eux voulait faire une reine d France. Ce fut certainement un miniaturiste qui fu chargé de cette mission. Le roi donna la préférence Isabelle de Bavière, alors âgée de quatorze ans. Pl tard, au seizième siècle, le goût des portraits s'éten à toutes les classes de la société; il était de mode d'av

(1) Cette miniature est reproduite dans *les Arts somptuaires*, t. II planches.

sur sa table des livres de portraits, recueils qui commençaient ordinairement par des séries de rois et de reines, et qui se terminaient par les plus illustres contemporains [1]. Le plus ravissant de ces recueils qui soit parvenu jusqu'à nous, est un livre d'heures ayant appartenu à Catherine de Médicis, et qui, après des fortunes diverses, a été acheté, il y a peu de temps, par le Musée du Louvre, où il est conservé avec soin. C'est un petit volume de dix centimètres de hauteur sur soixante-cinq millimètres de largeur, renfermé dans une ravissante reliure du temps, qui est enrichie de ces délicieux ornements en orfévrerie émaillée que Cellini avait mis en vogue. Les nombreuses miniatures de ce livre ne sont pas toutes de la même main, plusieurs y ont été intercalées, après la mort de Catherine, par les heureux possesseurs de ce joli recueil; mais les plus anciennes pourraient, à bon droit, à cause de leur perfection, être attribuées à François Clouet, le troisième des Janet, qui avait succédé à son père, à la fin du règne de François Ier, dans l'office de peintre du roi. A l'intérieur du plat supérieur de la couverture est le portrait de Henri II, recouvert d'une feuille de maroquin rouge sur laquelle est imprimé le monogramme de ce prince, formé de l'initiale H, auquel viennent s'unir les deux C adossés de la reine, et à l'intérieur du plat inférieur, le portrait de Catherine en deuil de Henri II. Le premier des portraits renfermés dans ce livre est celui de Louise de Savoie, mère de François Ier; parmi les plus curieux qui viennent ensuite, on doit citer les suivants : Catherine de Médicis en sainte Claire, le duc de Joyeuse, les quatre enfants de François Ier, la reine

[1] M. DE LABORDE, *la Renaiss. des arts à la cour de France*, t. I, p. 123.

Claude, la reine Éléonore et les trois filles de François Ier; Henri III, François Ier, René, duc d'Alençon, Charles IX et sa femme Élisabeth, Charles, duc d'Alençon, beau-frère de François Ier, Philippe II, roi d'Espagne, et Élisabeth de France, sa femme, Henri IV, encore jeune et alors roi de Navarre, et Marguerite de France, sa femme, Catherine de Médicis à l'âge de soixante-huit ans, le duc d'Alençon, frère de Henri III. Nous énonçons ces miniatures non dans l'ordre chronologique, mais telles qu'elles se présentent dans le livre. On juge de quel intérêt est une pareille collection, où le charme de la peinture s'unit à un grand souvenir historique, et l'on doit savoir bon gré à l'administration du Musée du Louvre de ne pas avoir hésité à donner un très-gros prix pour conserver à la France la propriété d'un objet aussi précieux.

Un autre beau livre renfermant des portraits est le [illegible] le manuscrit que Dutillet présenta à Charles IX, de son [illegible] ouvrage ayant pour titre : *Recueil des rois de France, leur couronne et maison*. C'est un volume de deux cent quatre-vingt-quatorze feuillets, de format petit in-folio (de 34 centimètres et demi de hauteur sur 26 et demi [illegible]); il est conservé à la Bibliothèque impériale (n° 2848 fr. [illegible]). On y trouve un grand nombre de figures en pied des rois de France, occupant des pages entières; mais jusques et y compris celle de Charles VI, on ne saurait y voir des portraits : les têtes n'ont aucune individualité et présentent à peu près la même physionomie; les seuls portraits sont ceux de Louis XI, de Charles VIII, et de François Ier, qui s'y trouve deux fois (1). Le peintre [illegible] a

(1) M. de Bastard a donné la reproduction du plus beau des deux portraits de François Ier, dans ses *Peintures et ornements des manu[illegible]*

montré un très-grand talent comme miniaturiste, son coloris est d'un éclat merveilleux. Ce qu'il y a peut-être de plus remarquable chez le peintre comme production originale, ce sont les bordures dont il a encadré les figures des rois. Elles sont d'une variété infinie, et toutes enrichies de bouquets de fleurs et de fruits, de cariatides ou de figures d'enfants traités dans le style le plus élégant de la Renaissance.

Nous avons déjà fait remarquer que les livres illustrés deviennent rares à partir de l'avénement de François Ier. Dès cette époque les peintres qui avaient quelque talent cessèrent de se livrer à la miniature, qui avait été pour eux une branche si productive. Ils s'adonnèrent à la peinture monumentale, qui plaisait au roi, et peignirent des lambris et des plafonds dans les palais royaux et chez les grands seigneurs; plusieurs se mirent à faire des portraits. L'imprimerie avait tué les copistes ordinaires; les calligraphes étaient à peu près seuls restés miniaturistes, et avaient essayé de résister en unissant à la plume le charme du pinceau. C'est ainsi que l'on trouve dans le compte des menus plaisirs du roi pour l'année 1528, un payement de soixante-douze livres tournois fait à Estienne Collault, « pour son payement » de six livres en parchemins, escripts à la main, con- » tenant les ordonnances et chapitres de l'ordre du- » dit seigneur, qu'il a escripts, enluminez, reliez et » couverts (1) ». Les guerres de religion qui éclatèrent avec violence en 1562, portèrent le désordre et la ruine

*scrits.* On la trouve aussi dans *le Moyen Age et la Renaissance*, MINIATURES DES MANUSCRITS, t. II.

(1) M. DE LABORDE, *la Renaissance des arts à la cour de France*, t. I, p. 283.

dans toutes les villes de province où s'élevaient des écoles de peinture. Les réactions sanglantes de 1572 ne furent pas moins fatales aux arts. Lorsqu'au retour du calme et de la paix, le public se reprit de passion pour les beaux-arts, on retrouva des architectes, des peintres et des sculpteurs, mais les miniaturistes avaient à peu près tous disparu. Durant cette période, l'imprimerie avait fait de grands progrès, les livres s'étaient multipliés, les manuscrits n'avaient plus de raison d'être. Il y eut bien encore quelques missels, quelques livres d'heures illustrés pour des souverains ou de hauts dignitaires de l'Église, mais c'étaient là des exceptions; l'art de l'illustration des livres n'existait plus.






# PEINTURE SUR VERRE.

## § I.

### DE L'INVENTION DES VITRES ET DE LA PEINTURE SUR VERRE.

### I.

*De l'invention des vitres et de leur emploi dans les fenêtres.*

L'étude sérieuse, approfondie, de la peinture sur verre, celle de son histoire surtout, est une des plus difficiles que puisse aborder l'archéologue. Beaucoup de

causes compliquent cette difficulté, et ne permettent encore aujourd'hui que des résultats souvent douteux et des conclusions incomplètes. Cependant, un assez grand nombre de bons ouvrages ont été déjà publiés sur ce sujet (1): mais ceux que cette étude intéresse doivent surtout visiter nos anciennes églises, qui conservent encore à peu près intacts ces grands tableaux transparents, ces splendides vitraux qui émerveillaient à bon droit les yeux de nos pères, et qui sont aussi prodigieux par l'effet qu'ils produisent, que surprenants par la science et par le goût qui ont présidé à leur exécution.

Nous ne pouvons, dans une encyclopédie des arts industriels comme celle que nous avons entrepris d'écrire, nous livrer à de très-longs développements; nous nous contenterons de faire le résumé des connaissances acquises, tout en discutant à notre point de vue les questions les plus intéressantes, et en apportant quelques documents qui n'ont pas été indiqués dans les ouvrages publiés jusqu'à ce jour.

De graves questions se présentent dès le début de cette étude. Les anciens, qui savaient si bien teindre le verre de diverses couleurs, le façonner en vases de toutes

(1) Parmi les ouvrages qui traitent de l'histoire de la peinture sur verre, on peut surtout consulter : LEVIEIL, *l'Art de la peinture sur verre*; — LANGLOIS, *Essai historique et descriptif de la peinture sur verre*; — M. DE LASTEYRIE, *Histoire de la peinture sur verre, d'après les monuments en France*; — E. THIBAUD, *Considérations historiques et artistiques sur les vitraux anciens et modernes, et sur la peinture sur verre*; — M. BATISSIER, *Histoire de la peinture sur verre*; — M. LÉVY, *Histoire de la peinture sur verre en Europe*. Les monographies et descriptions de vitraux sont en nombre considérable. Parmi les auteurs qui ont traité de la technique de l'art, on doit citer Néri, Merret, Kunckel, d'Holbach, Levieil, Bastenaire-Daudenart et M. Bontemps.

sortes[1], le faire entrer par petits cubes dans la composition des mosaïques, pouvaient-ils le disposer en feuilles? A quelle époque commença-t-on à faire usage du verre pour clore les fenêtres? Les auteurs qui, les premiers, ont traité de l'histoire de la peinture sur verre, n'avaient eu, pour résoudre ces questions, que des textes peu nombreux et dont l'interprétation était controversée. Ceux qui voulaient faire remonter l'usage des vitres au premier siècle de l'ère chrétienne tiraient leurs inductions d'un passage de Sénèque[2], et de la narration que le Juif Philon nous a laissée de la réception que lui fit l'empereur Caligula[3]. Plusieurs philologues soutenaient au contraire que les quelques mots de Sénèque et de Philon qu'on voulait rapporter aux vitres devaient s'entendre d'une pierre transparente, d'une espèce de talc, ou d'une coquille translucide dont les anciens fermaient leurs fenêtres. Levieil, peintre sur verre, qui nous a laissé un ouvrage très-étendu sur l'art qu'il cultivait[4], quelque jaloux qu'il fût de voir remonter au plus haut possible l'art de la peinture sur verre, reconnaissait qu'il ne pouvait s'autoriser des passages invoqués de Sénèque et de Philon, à cause de l'incertitude de leur interprétation. Langlois, qui a écrit aussi une histoire de la peinture sur verre, n'admettait pas

(1) Nous traiterons de l'invention du verre au titre de la VERRERIE, tome IV; le lecteur peut s'y reporter.

(2) SÉNÈQUE. « *Quædam nostra demum prodiisse memoria scimus, ut speculariorum usum, perlucente testa clarum transmittentium lumen.* » Epist. 90.

(3) PHILON, *Opera græca-latina*. Paris; 1640.

(4) *L'art de la peinture sur verre et de la vitrerie*, in-folio, 1774, p. 10.

que l'usage de clore les fenêtres avec des vitres eût existé avant le troisième siècle [1].

Winckelmann s'était prononcé en faveur de la première opinion, en affirmant qu'il avait vu des fragments de vitres à la fenêtre d'une maison d'Herculanum [2]. Les nouvelles découvertes faites depuis le temps où Winckelmann écrivait sont venues à l'appui de son opinion. On a trouvé dans les fouilles de Pompéi des fragments de vitres et des châssis qui sont conservés au Musée des Studj, à Naples [3].

A partir du troisième siècle, l'emploi du verre dans les fenêtres ne permettait plus aucun doute. Les témoignages abondent et ne laissent, on peut le dire, que l'embarras du choix. Les Pères de l'Église, les auteurs profanes, chantent à l'envi les merveilles de ces fenêtres multicolores, qui fournissent à la poésie des images nouvelles et des métaphores inédites; les premiers surtout confirment d'une manière irrécusable l'emploi qui en fut fait dans les églises.

Lactance, écrivain chrétien, qui fut précepteur de Crispus, fils de Constantin, écrit que « l'esprit perçoit les » objets extérieurs par les yeux du corps comme à travers » les fenêtres garnies de verre [4] »; saint Jérôme, dans son Commentaire sur le chapitre XLI d'Ézéchiel, parle également de l'emploi du verre pour clore les fenêtres.

Prudence, dès le quatrième siècle, parle des vitraux dont était enrichie la basilique de Saint-Paul hors des

(1) *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre;* Rouen, 1832, p. 5.

(2) *Monum. inédits,* fol. 17, t. I, p. 267.

(3) Mazois, *Antiq. de Pompéi,* 3e partie, p. 77, 1re partie, p. 54.

(4) *De opificio Dei,* cap. VII.

murs, à Rome. « Dans les fenêtres cintrées, dit-il, se » déploient des verres de diverses couleurs; ainsi brillent » les prairies ornées des fleurs du printemps [1] ». Galla Placidia (†450), fille de l'empereur Théodose, enrichit de vitres les fenêtres orientales de l'église Saint-Jean, qu'elle fit construire à Ravenne [2].

Au sixième siècle, les fenêtres de l'abside de Sainte-Sophie, à Constantinople, reçurent également des verres très-minces [3] qui laissaient pénétrer la lumière du soleil dans tout son éclat, ce qui fait dire à Procope [4] qu'il semblait que le jour prît naissance sous les voûtes du temple, tant il était rempli de lumière. Les expressions dont se servent les deux auteurs n'indiquent pas que les verres fussent colorés, comme l'ont avancé certains auteurs; on ne doit y voir que des vitres très-blanches, puisqu'elles n'altéraient en rien la lumière du soleil.

De Grèce et d'Italie, l'usage des vitres ne tarda pas à se répandre dans le reste de l'Occident, et particulièrement en France. Dès le cinquième siècle, plusieurs basiliques des Gaules furent décorées de vitres blanches ou de vitres colorées, à l'imitation de celles de Rome et de Constantinople.

Citons quelques auteurs dont les écrits l'ont démontré.

L'illustre évêque de Clermont, Sidoine Apollinaire,

(1) Tum camuros hyalo insigni varie cucurrit arcus;
Sic prata vernis floribus renident.

PRUDENTII *Carmina,* liber Περὶ στεφάνων, hymn. XII.

(2) *Spicilegium Ravennatis historiæ,* ap. MURATORI, *Rer. Ital. script.*, t. I, pars 2ª, p. 567.

(3) Λεπταλέαις ὑάλοις, PAULI SILENTIARII *Descriptio Sanctæ Sophiæ*, v. 410; Bonnæ, p. 21.

(4) *De ædificiis*, lib. I; Bonnæ, p. 175.

constate dans une inscription en vers qu'il avait faite à l'occasion de la dédicace d'une église bâtie à Lyon par saint Patient, vers 450, que cette église était enrichie de vitres de différentes couleurs (1). Au sixième siècle, Fortunat († 558), en décrivant dans ses poésies la basilique de Saint-Vincent, bâtie sous le règne de Childebert, dit positivement que les fenêtres avaient des vitres : vitreis occulta fenestris (2). Grégoire de Tours nous apprend, dans son *Histoire des Francs,* que sous Clotaire (584 † 628) des voleurs pénétrèrent dans l'église de Saint-Martin en brisant une vitre (3), et dans un autre ouvrage (4), qu'un voleur ayant brisé des fenêtres closes avec des vitres, emporta le métal qui enchâssait le verre. Enfin saint Ouen, dans la vie de saint Éloi († 663), rapporte que son saint ami étant entré dans la ville de Limoges, les portes des prisons s'ouvrirent, et que saint Éloi ayant conseillé aux prisonniers de chercher un

(1) Ac sub versicoloribus figuris
Vernans herbida crusta saphiratos
Flectit per prasinum vitrum lapillos.

Un archéologue, qui veut que l'emploi des verres peints remonte au moins au cinquième siècle, trouve dans ces vers fort obscurs « des expressions trop claires pour laisser le moindre doute que saint Patient n'ait embelli son église de vitraux coloriés à figures peintes. » (M. Lévy, *Histoire de la peinture sur verre*, p. 41.) L'interprétation nous semble fautive. Le mot *figura* n'a jamais pu être traduit en français par le mot figure dans le sens que nous y attachons en parlant des personnages représentés dans les ouvrages de peinture ou de sculpture. S'il avait voulu parler de représentations graphiques, le poëte se serait servi des mots *effigies* ou *imago,* ou de *vultus,* s'il n'y avait eu que des têtes. On ne peut voir dans la description de Sidoine que des verres de diverses couleurs découpés sous différentes formes.

(2) *De Eccles. Paris.,* lib. II.

(3) *Hist. Franc.*, lib. VI, ap. Duchesne, *Hist. Franc. script.*, t. I, p. 359.

(4) *Libri miracul.,* lib. I, cap. LIX.

refuge dans une église, ceux-ci se dirigèrent en toute hâte vers la basilique de Saint-Sulpice; mais qu'ayant trouvé toutes les portes fermées, ils brisèrent une des grandes verrières qui éclairaient le portail [1]. Il est donc constant que les vitres étaient d'un usage ordinaire au septième siècle, et que l'on possédait non-seulement des verres blancs, mais aussi des verres colorés.

Dans ces verrières éclatantes de diverses couleurs, il n'y avait encore aucune figure, aucun ornement peint sur le verre; elles se composaient d'un grand nombre de pièces diversement colorées, teintes chacune uniformément dans la masse, coupées sur différents patrons et assemblées de manière à rendre des motifs. On ne doit les regarder que comme des mosaïques transparentes.

Il y a en effet une grande différence entre colorer le verre et peindre dessus. Les verres colorés s'obtiennent en mêlant à la pâte en fusion, pendant la fabrication, certains oxydes métalliques qui communiquent à toute la pâte une couleur uniforme. Cette coloration n'est pas superficielle; elle existe dans toute la substance du verre, les matières colorantes s'étant intimement combinées par la fusion avec la masse vitreuse. Ce procédé produit ce qu'on appelle des verres teints, qu'il ne faut pas confondre avec les verres peints. Pour obtenir ceux-ci, on prend une table de verre translucide, incolore ou déjà teinte dans la masse, et sur l'une de ses surfaces ou sur toutes deux on rend le dessin et le coloris avec des couleurs vitrifiables. Ces couleurs, véritables émaux, sont le produit d'oxydes métalliques, donnant la colora-

[1] AUDOENUS, *Vita S. Eligii;* ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. V, p. 209.

tion, qui sont mêlés et combinés avec des composés vitreux auxquels on a donné le nom de fondants. Ces fondants deviennent les véhicules des couleurs, et c'est par leur intermédiaire, à l'aide de l'action d'une forte chaleur, que les matières colorantes sont fixées sur la table de verre et incorporées avec elle.

Cette distinction est nécessaire à établir; car c'est faute de la faire ou de se la rappeler que bien des commentateurs ont pris des textes un peu au rebours de ce qu'ils voulaient dire, et soulevé des discussions qui n'ont fait souvent qu'embrouiller des questions déjà obscures.

## II.

### *De l'invention de la peinture sur verre avec des couleurs vitrifiables.*

Maintenant que nous avons établi que dès le premier siècle de l'ère chrétienne on a fait emploi de vitres dans les fenêtres, et que dans un temps très-reculé on s'est servi pour les vitrages de verre coloré, recherchons à quelle époque on a commencé à peindre sur le verre avec des couleurs d'émail qui étaient incorporées par la fusion avec la table de verre blanc ou coloré sur laquelle elles avaient été appliquées. Cette question n'a pas, comme la première, reçu de solution définitive; elle est encore très-controversée.

Parmi les archéologues qui ont voulu aborder ou résoudre cette question, Levieil [1], Alexandre Lenoir [2], Langlois [3] et M. de Caumont [4] ont exprimé cette opi-

(1) Levieil, ouvrage cité, p. 20.

(2) *Musée des monuments français.*

(3) Ouvrage cité, p. 9.

(4) *Cours d'antiquités monum.*, t. VI, p. 165.

nion, que la peinture sur verre n'avait commencé à se montrer qu'au onzième siècle. Émeric David, au contraire, a pensé que l'invention de la peinture sur verre devait remonter au règne de Louis le Débonnaire ou tout au moins au temps de Charles le Chauve [1]. M. Édouard Didron, qui a commencé à écrire une histoire de la peinture sur verre, a été plus loin. « Nous » avons la conviction, dit-il, que le vitrail peint, le vitrail » arrivé au degré de perfectionnement qui en fait un » art, date des premières années du neuvième siècle, et » qu'il est dû à l'immense impulsion que Charlemagne a » donnée aux lettres, aux sciences et aux arts, pendant » les quarante-six années qu'il fut empereur. Le grand » développement de l'industrie du verre, préparé de- » puis plus de deux cents ans par l'addition du verre de » couleur au verre incolore, est une conséquence » naturelle des progrès apportés à cette époque dans » toutes les choses de l'intelligence. Le siècle auquel » sont dues les premières miniatures de nos manu- » scrits peut bien nous avoir donné les premiers vitraux » peints [2]. »

Malgré tout ce que cet aperçu a de jeune et d'ingénieux, la preuve manque et la conclusion n'est pas rigoureuse. Alcuin, Éginhard, Ermold le Noir et le moine anonyme de Saint-Gall, qui ont écrit l'histoire de Charlemagne et célébré ce prince [3], n'ont pas dit un mot de la peinture sur verre, et cependant ils ont décrit

(1) *Histoire de la peinture*, éd. 1842, p. 79.

(2) *Annales archéologiques*, t. XXIII, ann. 1863, p. 53.

(3) Nous avons cité les ouvrages de ces auteurs dans notre tome I, page 135.

avec assez de détails les constructions élevées par l'empereur des Francs : la grande basilique d'Aix-la-Chapelle, le palais d'Ingelheim et sa belle chapelle; ils ont parlé des peintures, des sculptures, des marbres, des grilles de bronze dont ces édifices furent embellis. Comment auraient-ils oublié la peinture sur verre qui produit un si grand effet, si elle avait existé?

Nous pouvons encore citer des chroniqueurs qui naturellement devaient entrer dans plus de détails que les historiens et les poëtes que nous venons de nommer, et qui ne disent rien non plus de la peinture sur verre. Le moine Hariulfus, qui a écrit, au onzième siècle, la chronique du monastère de Centula [1], rend compte de la reconstruction de trois églises de ce monastère, faites par Angilbert, gendre de Charlemagne, qui en était devenu abbé; il parle des colonnes, des bronzes, du pavage en marbre de diverses couleurs, mais il ne dit pas un mot des vitraux, qu'il n'aurait pas manqué de signaler si les églises de son monastère en avaient possédé. Même silence de la part des chroniqueurs qui ont retracé successivement, et aussitôt après leur mort, l'histoire des évêques qui ont gouverné l'église d'Auxerre. Cependant, Aaron, qui avait accompagné Charlemagne en Italie, et qui mourut dans les premières années du neuvième siècle, avait enrichi son église Saint-Étienne d'une foule de belles choses; Angelelme, son successeur, restaura cette église et celle de Saint-Germain, et fit de grandes dépenses pour les enrichir; il les pourvut de tout ce qui se faisait de plus nouveau

(1) Hariulfi *Chronicon Centulense*, lib. II, cap. VII et seq., ap. d'Achery, *Spicilegium*, t. IV, p. 457 et seq.

de son temps, comme par exemple de cloches très-grosses et très-sonores; le chroniqueur n'oublie rien et entre dans les plus petits détails, mais ne dit pas un mot de vitres peintes [1].

Les historiens [2] et les chroniqueurs qui nous ont fourni l'histoire de Louis le Débonnaire († 840) ne laissent pas supposer davantage que la peinture sur verre fût en usage à l'époque où régnait le fils de Charlemagne. La Chronique du riche monastère de Fontanelle, dans le diocèse de Rouen, rend compte avec détail des constructions que le célèbre abbé Ansigise, qui en prit le gouvernement en 823, y avait fait élever; elle mentionne les belles peintures dont les lambris étaient décorés et les vitres mises aux fenêtres, « fenestræ vitreæ », ce qui était encore à cette époque un objet de luxe; mais quant à des vitres peintes, il n'en est nullement question.

Héribalde, élu évêque d'Auxerre (827†860), qui restaura complétement son église cathédrale, dédiée sous l'invocation de saint Étienne, l'enrichit de vitres et d'excellentes peintures, et non pas de vitres peintes, comme on a voulu le dire en torturant le texte [3].

Si de la France nous passons en Italie, nous pouvons constater que la peinture sur verre n'y existait pas plus que dans notre pays au neuvième siècle.

(1) *Historia episcoporum Autissiodorensium;* ap. Labbe, *Nova Bibl. mss libr.;* Parisiis, 1657, t. I, p. 431 et seq.

(2) Thégan, imprimé dans toutes les collections des historiens de France, et l'Astronome, ap. Pertz, *Mon. germ. hist.*, t. II, p. 104.

(3) « Ecclesiam Sancti Stephani et parietibus et laquearibus renovavit, vitreis quoque ac picturis optimis decoravit. » *Hist. episc. Autissiod.*, cap. XXXVI; ap. Labbe, *Nova Bibl.*, t. I, p. 432.

Le *Liber pontificalis*, dont les auteurs se sont complu à étaler toutes les magnificences déployées par les papes dans les églises, ne parle jamais de vitres peintes, mais seulement de vitres teintes en couleur. Ainsi, lorsque le chroniqueur de la vie de Léon III (795†816), l'ami de Charlemagne, rapporte que ce pontife fit garnir de vitres l'abside de la basilique Constantinienne, c'est dans des termes qui ne permettent pas de supposer une peinture quelconque sur les vitraux employés : « fenestras » de apsida ex vitro diversis coloribus conclusit [1] ». On trouve encore dans la vie de Sergius II (†847) : « in dicta » vero ecclesia (Sancti Martini) fecit in absidam fenes- » tras, quas ex vitro et diversis coloribus decoravit [2] ». Rien de plus dans la vie des autres papes. On ne peut voir dans tout cela que des verres teintés, et il faut regarder comme établi que la peinture sur verre n'était pas plus connue en Italie qu'en France, à l'époque de Charlemagne et de Louis le Débonnaire, car s'il en avait été autrement, les papes, si jaloux de décorer les églises, n'auraient pas manqué d'accueillir avec transport ce nouveau moyen de les embellir, et les auteurs, dont les chroniques réunies ont composé le *Liber pontificalis*, auraient parlé de ce genre si splendide de décoration.

Les historiens qui nous ont transmis les événements du règne de Charles le Chauve ne font pas davantage mention de la peinture sur verre. Les Annales de saint Bertin, écrites au neuvième siècle, qui sont la chronique contemporaine la plus détaillée et la plus exacte, n'en laissent pas soupçonner l'existence. Flodoard, qui a

(1) *Liber pontificalis*, edit. Vignolii, t. II, p. 296.
(2) *Liber pontificalis*, edit. Vignolii, t. III, p. 54.

écrit une histoire très-détaillée de l'église de Reims et des annales, est également muet. En rendant compte des grands travaux de restauration de l'église Notre-Dame que fit faire le célèbre évêque Hincmar (845†882), il se contente de dire qu'il orna la voûte de peintures et décora le temple par des fenêtres vitrées, « fenestris etiam decoravit vitreis [1] ».

Cependant, Émeric David [2] a cru devoir faire remonter l'invention de la peinture sur verre au règne de Charles le Chauve, en s'appuyant sur quelques lignes d'un chroniqueur du onzième siècle, l'historien du monastère de Saint-Bénigne de Dijon, qui écrivait vers 1052. Cet historien, dit Émeric David, « assure » qu'il existait encore de son temps, dans l'église de ce » monastère, un très-ancien vitrail représentant le » martyre de sainte Paschasie, et que cette peinture » avait été retirée de la vieille église restaurée par » Charles le Chauve ». Comme le texte rapporté par Émeric David est le seul d'où l'on pourrait induire que la peinture sur verre existait au temps de Charles le Chauve, il est nécessaire de l'examiner sérieusement. Nous devons avant tout le transcrire en entier. C'est en rendant compte de la construction de l'église du monastère, exécutée en l'an 1001, qu'il en arrive à citer les noms des saints dont les corps y reposent, et après avoir nommé sainte Paschasie, il ajoute : « pro confessione » deitatis sententia fuit multata capituli; ut quædam » vitrea antiquitus facta et usque ad nostra perdurans

(1) FLODOARDI PRESB. ECCL. REMENSIS, *Historiarum libri IV*, lib. III, cap. V.

(2) *Histoire de la peinture au moyen âge*, édition de 1842, p. 79.

» tempora eleganti permonstrabat pictura [1] ». On peut donc s'assurer que la citation d'Émeric David est infidèle et que sa traduction est fautive. L'église du monastère avait été précédemment restaurée plusieurs fois, et notamment du temps de Charles le Chauve; mais l'auteur ne dit pas que le vitrail de sainte Paschasie ait été retiré de la vieille église restaurée par ce prince. C'est donc sur le mot « antiquitus » seul qu'Émeric David a dû se fonder pour faire remonter aussi loin l'exécution de ce vitrail. Mais le mot antiquitus ne saurait être traduit par très-ancien; il signifie seulement « ancien- » nement, autrefois, jadis, depuis assez longtemps [2] ». Le chroniqueur, écrivant dans la seconde moitié du onzième siècle, pouvait bien se servir du mot antiquitus en parlant d'un vitrail peint depuis soixante années, mais cela en reporterait l'exécution à la fin du dixième siècle, au temps d'Othon II ou d'Othon III, époque à laquelle on peut supposer que la peinture sur verre a été inventée; or, il y a plus de cent années entre cette époque et celle de la mort de Charles le Chauve (877).

Maintenant et en admettant même que le vitrail de sainte Paschasie ait été exécuté au neuvième siècle, ne peut-on pas dire que le chroniqueur a appliqué le mot peinture à une représentation exprimée par un assemblage de verres teints, et confondu, comme le fait remarquer Alexandre Lenoir [3], l'art de teindre le

(1) « Elle fut condamnée par les juges à la peine capitale, ainsi qu'on » le voit dans une élégante peinture sur une vitre anciennement faite, » qui a subsisté jusqu'à nos jours. » *Vetus chronicon abbatiæ S. Benigni Divion.*, ap. D'ACHERY, *Spicilegium*, t. I, p. 436.

(2) M. QUICHERAT, *Dictionn. latin-français.*

(3) *Traité de la peinture sur verre.*

verre avec celui de le peindre avec des couleurs d'émail. Nous hasarderons une autre supposition. Il est constant, comme on l'a vu, que les anciens savaient colorer le verre, et que le verre teint de diverses couleurs était employé au neuvième siècle dans les fenêtres des églises. Il est fort possible que les différentes parties d'une figure ayant été rendues par des verres teintés taillés de façon à en exprimer les principaux contours, on se soit servi ensuite de couleurs ordinaires pour rendre sur les grandes parties de verre teinté les traits de détail du dessin; en un mot, qu'on ait pris du verre pour y tracer un dessin comme on l'aurait fait sur le bois ou sur la toile. Ces verres étant disposés pour clore une fenêtre, pouvaient avoir l'aspect, sinon la durée, des premiers vitraux peints. Cette supposition n'est pas toute gratuite de notre part et s'appuie sur un fait qui semble indiquer que des peintures de ce genre se sont effectivement exécutées sur les vitres de certaines églises. En effet, on verra plus loin que ce ne fut qu'au quinzième siècle qu'on commença à Florence à décorer les églises de vitraux peints en couleurs vitrifiables. Les administrateurs du Dôme avaient appelé d'Allemagne à cette époque un habile verrier pour en peindre les vitraux. Cet artiste eut quelques élèves, et en 1477, les fabriciens de la chapelle de l'évêché d'Arezzo chargèrent deux moines de Florence d'en faire les verrières; dans le traité qu'ils passèrent avec eux, ils stipulèrent que les couleurs employées ne seraient pas des couleurs à l'huile, mais des couleurs vitrifiables (detti colori debano essere cotte al fuoco e non messi a olio[1]). Cette

(1) Dott. Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. II, p. 446.

stipulation ne serait pas venue à la pensée, si l'on n'avait jamais peint à l'huile sur les vitres, et elle semble bien indiquer que ce genre de peinture était en usage avant l'introduction en Toscane de la peinture en couleurs vitrifiables.

Le dixième siècle a été en proie à tant de calamités, et les arts, privés presque partout de l'appui des princes, étaient alors tombés dans un tel état d'avilissement, qu'il n'est pas probable que cette époque ait pu donner naissance à une découverte aussi importante que celle de la peinture sur verre en couleurs d'émail. Ne doit-on pas supposer plutôt que cette admirable invention n'a pu se produire que dans un temps de renaissance; à une époque où la société, sortie des agitations du dixième siècle, qui avaient paralysé toute activité, toute industrie, s'élançait vers une vie nouvelle; à une époque où les hommes, de quelque condition qu'ils fussent, unissaient à l'envi leurs efforts pour édifier, restaurer et embellir les temples consacrés au Seigneur; à une époque enfin où l'art s'ouvrait de nouvelles voies, se créait un nouveau style, et s'efforçait d'étaler aux yeux des œuvres originales, étrangères à ce qui avait paru jusqu'alors? Nous avons établi précédemment, en traitant de la sculpture, de l'orfévrerie et de l'ornementation des manuscrits[1], que le mouvement de retour vers les études artistiques se produisit d'abord en Allemagne, à la fin du dixième siècle, sous le règne d'Othon II († 983); serait-ce donc qu'il faudrait attribuer l'invention de la peinture sur verre à l'Allemagne? Il n'y a sur ce point rien de décisif, mais

[1] Voyez t. I, p. 141; t. II, p. 182, et plus haut p. 129 et suivantes.

il est probable néanmoins que cet art a dû prendre naissance sous l'empereur Othon II, dans les provinces du Rhin. Les plus anciens vitraux qui subsistent appartiennent en effet à l'Allemagne. On conserve encore dans l'abbaye de Tegernsée, en Bavière, des vitraux dont un comte Arnold aurait fait présent à la fin du dixième siècle. Ce sont les plus anciens que l'on connaisse [1]. Un vieux texte vient à l'appui de la tradition; suivant le chroniqueur du monastère, l'abbé Gosbert remerciait le comte Arnold en ces termes : « Jusqu'à présent, les fenêtres de notre église n'étaient fermées qu'avec de vieilles toiles. Grâce à vous, pour la première fois, le soleil promène ses rayons dorés sur le pavé de notre basilique en pénétrant à travers des peintures qui s'étalent sur des verres de diverses couleurs [2] ». Un autre texte plus ancien constate l'existence des vitres peintes dans la cathédrale de Reims. Richer, moine du monastère de Saint-Remy, rapporte dans sa chronique, qui s'étend jusqu'à l'année 995, qu'Adalbéron, archevêque de Reims (968 † 989), ayant fait restaurer son église, l'éclaira par des fenêtres où étaient représentées diverses histoires [3]. Reims est à la vérité une ville française, mais Adalbéron était Allemand. Fils de Godefroy, comte des Ardennes, il était, au moment de son élection à l'archevêché de Reims, chanoine de

(1) M. de Lasteyrie, *Quelques mots sur la peinture sur verre*; Paris, 1852, p. 155.

(2) « Auricomus sol primum infulsit basilicæ nostræ pavimenta per discoloria picturarum vitra... Pez., *Thesaur. anecdot. Eccles.*, t. VI, part. I, p. 122.

(3) « Quam fenestris diversas continentibus historias dilucidatam, cam» panis mugientibus aeri tonantem dedit. » Richeri *Hist. libri*, lib. III, ap. Pertz, *Mon. germ. hist.*, t. V, p. 613.

l'église de Metz, ville qui appartenait alors à l'Empire[1].

Si les textes de la fin du dixième siècle que nous venons de citer peuvent réellement s'appliquer à la peinture sur verre avec des couleurs d'émail, il faut reconnaître que cet art était alors tout à fait à son origine et fort peu répandu, car les chroniqueurs qui nous ont transmis avec détail les travaux de Willigis, archevêque de Mayence (976-1011), de saint Bernward, évêque d'Hildesheim (992÷1022), et du bienheureux abbé Richard de Verdun (1004÷1046), qui furent les promoteurs de la renaissance de l'art dans les provinces allemandes du Rhin, ne disent rien de la peinture sur verre, qui certainement ne fut pas employée dans les constructions que ces restaurateurs de l'art firent élever et qu'ils embellirent avec tant de soins et d'amour[2].

Ce ne peut donc être qu'à la fin du premier quart du onzième siècle, et peut-être même vers la moitié, que la pratique de la peinture du verre a été mise réellement en usage. Il y a lieu de croire aussi que ce fut dans les provinces qui avoisinent le Rhin que l'invention en a été faite.

## § II.

### DES VITRAUX AUX DIFFÉRENTES ÉPOQUES DU MOYEN AGE ET AU XVI^e SIÈCLE.

### I.

*Vitraux du XI^e, du XII^e et du XIII^e siècle. — Technique.*

A l'époque de l'invention de la peinture sur verre, le peintre verrier avait à sa disposition cinq sortes de verre

(1) RICHERUS, loc. cit.—*Gallia christiana;* Lut. Par., 1656, t. I, p. 498.

(2) Voyez t. I, p. 145 et suiv.; t. II, p. 182 et suiv. et les citations que nous avons faites.

teint dans la masse : le rouge, le bleu, le jaune, le vert et le violet; mais il n'avait pour peindre qu'une seule couleur d'émail d'un ton brun.

Le moine Théophile, qui écrivait la *Diversarum artium schedula* à la fin du onzième siècle, comme nous l'avons établi[1], et qui avait assisté, ou peu s'en est fallu, au début de la peinture sur verre, a consacré tout le livre second de son ouvrage à l'art de la vitrification et de la peinture sur verre. Après avoir décrit la manière de faire les verres teintés dans la masse, il enseigne la composition de l'émail à l'aide duquel on traçait le dessin sur les verres blancs ou colorés. « Prenez, dit-il, du cuivre mince battu, et brûlez-le » dans un petit vase de fer jusqu'à ce qu'il soit entièrement réduit en poudre; prenez ensuite des petits » fragments de verre vert et de verre bleu des Grecs, que » vous broierez séparément entre deux pierres de porphyre; puis vous mêlerez le tout ensemble, de manière » qu'il y ait un tiers de poudre de cuivre, un tiers de » verre vert et un tiers de verre bleu. Vous broierez également le tout soigneusement sur la même pierre avec » du vin ou de l'urine. Vous mettrez ce mélange dans » un vase de fer ou de plomb et vous vous en servirez » pour peindre avec exactitude, en suivant les traits qui » sont marqués sur la table[2] ».

Ce texte nous apprend que l'émail qui servait à peindre était composé : 1° comme matière colorante, d'oxyde de cuivre provenant de l'oxydation de ce

(1) Voyez t. I, p. 153.

(2) THEOPHILI *Diversarum artium schedula*, lib. II, cap. XIX, édit. de M. DE L'ESCALOPIER, p. 99.

métal obtenue dans un vase de fer; 2° de deux fondants, l'un de verre déjà coloré par l'oxyde de cuivre, l'autre de verre coloré en bleu, probablement par le safre, dont la matière colorante est l'oxyde de cobalt. Ce mélange n'aurait produit qu'un émail bleuâtre; mais le cuivre ayant été calciné dans un vase de fer, une certaine quantité de ce métal s'est transformée en oxyde rouge, qui, mêlé avec le verre bleuâtre, a fourni cet émail brun ou bistré que l'on remarque dans les verrières anciennes.

Nous ne pouvons mieux faire que d'emprunter encore les préceptes de Théophile, en les analysant, pour faire connaître de quelle manière le peintre verrier, après s'être procuré l'émail, dessinait ses compositions, comment il coupait le verre et comment il le peignait.

Sur une table de bois préalablement blanchie avec de la craie pulvérisée et délayée dans l'eau, l'artiste traçait d'abord à la règle et au compas la dimension exacte de la verrière ou du panneau de cette verrière qu'il voulait composer. Ceci fait, il dessinait au trait avec du plomb ou de l'étain, puis il repassait avec de la couleur rouge ou noire le sujet qu'il comptait représenter dans la verrière, ainsi que la bordure et les détails des ornements qui devaient la décorer, indiquant les ombres par des hachures, telles qu'elles devaient être reproduites par l'émail brun. Il déterminait ensuite la couleur de chacune des parties de la composition, soit par de la couleur appliquée sur la table dans les différents compartiments que formait le dessin, soit par une lettre de convention qui renvoyait à une couleur donnée. Le verrier, d'après ces indications, prenait alors autant de morceaux de

verre teint qu'il y avait de compartiments différents dans le dessin; et posant sur la table ces morceaux de verre, l'un après l'autre, à la place qu'ils devaient occuper, il traçait dessus, avec de la craie broyée dans l'eau, les contours extérieurs du dessin qui se laissaient voir au-dessous.

Les verriers ne connaissaient pas alors le moyen de couper le verre avec le diamant : on ne commença à en faire usage qu'au seizième siècle. Pour découper tous ces morceaux de verre, on se servait d'une tige de fer rougie au feu; on la promenait sur le tracé, qu'on avait soin d'humecter légèrement si le verre résistait à se fendre; le verre ainsi divisé laissait-il quelques aspérités, on employait pour les enlever une espèce de pince ou de griffe de fer nommé grésoir (grosarium ferrum).

Tous les morceaux de verre ainsi découpés étaient alors reportés sur la table où le dessin se trouvait indiqué, chacun à la place qu'il devait couvrir, et le peintre, avec cette couleur d'émail brun dont nous avons indiqué la composition, retraçait sur le verre les lignes du dessin et les ombres marquées sur cette table. Théophile enseigne au surplus à dégrader les tons avec cette seule couleur d'émail, de telle sorte qu'on puisse supposer qu'il y a trois couleurs différentes, et fait connaître quelques autres ressources des peintres verriers de son temps.

Lorsque la peinture d'émail, ainsi appliquée sur le verre teint, était sèche, on portait les pièces de verre dans le fourneau de cuisson. La cuisson opérée et le verre refroidi, les différents morceaux qui composaient le dessin étaient réunis de nouveau et joints ensemble par des tiges de plomb.

Ces procédés, que Théophile traçait à la fin du onzième siecle, ne subirent aucune modification au douzième ni au treizieme.

Les vitraux qui subsistent du onzième siècle sont bien peu nombreux, et l'on ne peut guère citer que ceux d'Hildesheim, qu'on croit avoir été exécutés de 1029 à 1039, par un nommé Buno, et ceux de l'abbaye de Tegernsée, en Bavière, qui ont été peints par le moine Wernher, de 1068 à 1091. Ceux du douzième siècle ont été conservés en plus grand nombre. A Angers, on trouve dans la cathédrale quelques verrières qui y furent placées par ordre de l'évêque Ulger (1125 † 1149). L'église Saint-Serge et la chapelle de l'hôpital, dans la même ville, conservent aussi quelques débris de vitraux de ce temps. Au fond de l'abside de l'ancienne église abbatiale de Saint-Denis, on voit plusieurs des verrières que l'abbé Suger (1122 † 1152) y fit établir, comme il le constate lui-même dans le livre si curieux qu'il nous a laissé sur les actes de son administration. M. de Lasteyrie a consacré quatre planches à ces beaux vitraux, dans son excellent ouvrage l'*Histoire de la peinture sur verre, d'après ses monuments en France.* Nous lui avons emprunté et avons reproduit, dans notre planche XCIV [1], le vitrail où Suger s'est fait représenter

[1] Nous n'avons pu donner dans notre Encyclopédie des arts industriels qu'un très-petit nombre de planches de vitraux; ceux qui, sans sortir de leur cabinet, voudraient connaître les vitraux des différents âges, pourront consulter le bel ouvrage de M. de Lasteyrie que nous venons de citer; — *Les vitraux peints de Saint-Étienne de Bourges*, des RR. PP. Arthur Martin et Cahier; — *l'Histoire de la peinture sur verre en Europe*, de M. Lévy, et les *Annales archéologiques*. Les planches sont traitées dans tous ces ouvrages avec beaucoup de soin, et le texte est fort instructif.

prosterné aux pieds de la Vierge. A Chartres, sous la rose occidentale de la cathédrale, se trouvent trois belles verrières dont l'éclat fait pâlir, suivant l'expression de M. Lassus, tous les vitraux dont le treizième siècle a enrichi cette admirable église [1]. A Vendôme, l'église de la Trinité possède un vitrail dont le sujet est une glorification de la Vierge; il a été reproduit par M. de Lasteyrie dans l'ouvrage que nous venons de citer. Enfin à Goslar, dans le Hartz, on trouve des verrières fondées en 1188, où l'on voit des portraits d'empereurs d'Allemagne.

On peut donc parfaitement indiquer le caractère des vitraux du douzième siècle. Ils sont composés de petits médaillons historiés de différentes formes, symétriquement distribués sur des fonds de mosaïque de verre de couleur empruntés au siècle précédent. Ces fonds présentent des compartiments, soit en carré, soit en losange, remplis de fleurs à quatre pétales, de trèfles et d'autres ornements; ils sont encadrés dans des bordures très-variées, qui offrent souvent des feuilles recourbées en crochet et des entrelacs sur lesquels s'épanouissent des palmettes de différentes sortes. Les sujets des médaillons sont empruntés à l'Ancien et au Nouveau Testament, ou bien encore aux histoires légendaires des saints. Ils sont empreints d'une naïveté touchante qui n'exclut ni la vie ni le mouvement. Les linéaments principaux du dessin, soit dans les sujets, soit dans les fonds, sont dessinés par des filets de plomb qui encadrent et réunissent ensemble toutes les pièces de verre,

(1) *Annales archéologiques*, t. I, p. 82.

ordinairement teintes, très-rarement incolores, dont se compose un vitrail. Sur ces pièces de verre, toujours d'assez petite dimension, les plis des draperies et les détails des ornements sont rendus par une couleur bistrée ou brune appliquée au pinceau. Quelques hachures de cette couleur indiquent les ombres. Les carnations elles-mêmes ne sont pas exprimées par une couleur d'application; un verre légèrement teint en violet en forme le fond, et les traits sont indiqués avec cet unique émail brun. Quelquefois cependant un modelé en bistre, exécuté avec ce même émail, parvient à produire un rendu plus détaillé, et des hachures, enlevées en clair sur un fond de couleur, produisent un effet lumineux très-heureux; en sorte qu'avec une seule couleur d'émail les peintres verriers arrivent à obtenir trois teintes différentes. Théophile a indiqué dans son traité de la peinture sur verre les moyens d'obtenir cet effet [1].

Au treizième siècle, les procédés d'exécution sont les mêmes qu'au douzième. Aucune découverte nouvelle ne vient au secours du peintre verrier, qui n'a toujours en sa possession qu'un seul émail brun ou bistré. Cependant les verrières changent d'aspect. Les peintres sur verre ont su profiter des améliorations qui se sont produites dans les arts du dessin, et suivent l'élan de la sculpture et de l'architecture. De même que les peintres en miniature, les verriers donnent à leurs figures des contours gracieux et réguliers; les têtes ont de la grâce, le jet des draperies n'est pas encore très-savant, mais

(1) *Diversarum artium schedula*, lib. II, cap. XX.

les plis en sont réguliers. Les médaillons légendaires du douzième siècle sont conservés au treizième, et continuent à garnir les fenêtres des basses nefs et celles du pourtour du chœur; mais dans l'étage supérieur de la nef, on voit paraître de grandes figures de patriarches, de saints ou de rois. Elles se détachent souvent sur un fond en grisaille, qui laisse passer dans l'intérieur une lumière plus vive qu'avec des fonds de verre coloré. La grisaille, qui n'avait pas été pratiquée au douzième siècle, est aussi employée dans des bordures d'ornements composés d'entrelacs ingénieusement combinés, dont le contour est indiqué tantôt par un trait d'émail foncé, tantôt par les plombs; le dessin en est toujours gracieux, d'une originalité charmante et d'une variété infinie. Souvent la monotonie de la grisaille est relevée par quelques ornements en verre coloré. Le style du dessin, la variété dans les formes des médaillons, le changement survenu dans les bordures, les ornements et les feuilles constamment découpés en un triple feston lancéolé, sont les signes qui servent à distinguer les vitraux du treizième siècle de ceux du douzième.

Les verrières du douzième et du treizième siècle se rattachent avec une délicieuse harmonie à l'édifice qu'elles décorent, et c'est là ce qui en fait le principal mérite. A quelque distance qu'on les examine, on est frappé de leur élégance singulière et du prestige de leur coloris. Le verrier n'a pas eu l'intention de faire une œuvre qui doive être examinée à part; il a laissé de côté les fantaisies de l'imagination ou les réalités des couleurs de la nature; son but a été de concourir sous la direction de l'architecte à l'ornementation du monu-

ment, et il n'a jamais manqué d'y parvenir par l'agencement de couleurs harmonieusement distribuées, qui, tout en brillant du plus vif éclat, répandent dans l'intérieur du temple un jour mystérieux qui ajoute à la sévérité grandiose de l'architecture.

Les vitraux du treizième siècle ne sont pas rares comme ceux du onzième et du douzième. C'est dans la cathédrale de Chartres qu'on peut en faire l'étude la plus complète, parce que l'on trouve dans ce splendide monument des spécimens de tous les genres : médaillons légendaires, grandes figures, grandes et petites roses, figures avec les costumes du temps, blasons, inscriptions et bordures très-variées. La cathédrale de Rouen possède aussi de fort belles verrières, parmi lesquelles il en est une qui porte le nom du peintre qui l'a exécutée : CLEMENS VITREARIUS CARNOTENSIS M(agister), « maître Clément, verrier de Chartres ». La Sainte-Chapelle de Paris offre des vitraux qui sont le type le plus parfait du style légendaire. Nous avons donné dans notre planche XCV la reproduction d'un vitrail provenant de cet édifice. On voit encore de belles verrières du treizième siècle dans les cathédrales de Reims, d'Amiens, de Bourges, de Lyon, du Mans, de Poitiers et de Strasbourg. Les trois roses du portail et des transepts de Notre-Dame de Paris sont des plus belles qu'on puisse voir. Beaucoup d'autres églises de France, qu'il serait beaucoup trop long d'énumérer, possèdent des vitres d'une moindre importance que celles des cathédrales que nous venons de nommer. On peut citer à l'étranger les cathédrales de Cantorbéry, de Salisbury, de Münster, de Tolède, et l'église Saint-Cunibert

de Cologne, comme possédant aussi de belles verrières du treizième siècle.

## II.

### *Vitraux du XIVe siècle.*

Au quatorzième siècle les verrières changent entièrement d'aspect. L'art du dessin est en voie de progrès. Le peintre verrier sort de son rôle modeste; il essaye de copier la nature, et la copie quelquefois avec une fidélité remarquable. Peu à peu, il cherche des effets de clair-obscur; il introduit dans les ornements et dans les draperies des reflets et des ombres; il donne aux figures un modelé plus exact; il exprime les carnations non plus par du verre teinté en violet, mais en les peignant en grisaille sur du verre blanc. Sa manière de draper est plus savante; les vêtements ne descendent plus en plis roides et droits, ils tombent sur les pieds des personnages en plis un peu tourmentés. En même temps les compartiments s'agrandissent, les plombs se raréfient ou s'espacent; les figures isolées se multiplient et prennent de grandes proportions; elles sont placées sous des décorations architecturales d'une grande élégance; le fond de mosaïque est remplacé par un fond uni, rouge ou bleu, ou par un fond damassé. Toutefois le peintre n'ose pas aborder encore les scènes compliquées en grandes figures; il se borne à délaisser les petits médaillons, les compartiments exigus, et quand il traite encore les sujets légendaires, il les dessine et les superpose sans encadrement ni séparation; enfin il se détache de la tradition et se prépare aux œuvres individuelles du siècle suivant. Aussi, bien que soucieux

encore de l'effet général de la verrière, les artistes de cette époque ont produit des œuvres d'un effet moins saisissant que leurs devanciers; car rien ne surpasse, comme aspect, les mosaïques des deux siècles précédents, vives de tons, chaudes de couleur, relevées de médaillons historiés. Le caractère de cette seconde période est d'offrir des dispositions architecturales très-favorables à la décoration de l'édifice, dont elles semblent élargir les dimensions et prolonger l'étendue.

Dès le commencement du quatorzième siècle, la charpente en fer du vitrail avait subi une modification; elle était devenue indépendante du travail du verrier; mais les procédés matériels de la peinture étaient les mêmes, et jusque vers le milieu du siècle les peintres sur verre en étaient restés aux anciens errements. A cette époque une importante découverte, celle du jaune d'argent [1], procura aux peintres verriers une nouvelle couleur d'émail qui apporta de grandes facilités dans le travail. Jusqu'à ce moment il avait fallu pour rendre la dorure dans les ornements et dans les vêtements se servir d'un verre jaune teint dans la masse, découpé suivant les besoins du dessin et enfermé dans un plomb qui en suivait tous les contours; mais à partir de la découverte du jaune d'argent, on peignit tous les ornements avec cette couleur d'application, ce qui simplifia le travail et permit de supprimer beaucoup des linéaments de plomb.

(1) Cet émail était composé d'ocre jaune calcinée, broyée et mêlée [illegible] du sulfure d'argent. Après avoir passé au feu les pièces de verre peint[illegible] avec ce mélange, la croûte desséchée de l'ocre était enlevée, et il re[illegible]tait une très-belle teinte d'un jaune plus ou moins foncé, suivant la qua[illegible]tité plus ou moins grande de sulfure employée.

La possession de deux couleurs d'émail, brune et jaune, et la science que les peintres avaient acquise de modeler et d'ombrer leurs personnages, les porta à peindre souvent des sujets et de grandes figures en grisaille rehaussée de jaune. On en voit des exemples fréquents dans les édifices qui ont conservé des vitraux du quatorzième siècle.

Les nouvelles facilités offertes à la peinture sur verre multiplièrent les peintres verriers; les églises ne conservèrent plus seules le privilége des vitraux de couleur : les édifices publics, ainsi que les châteaux des grands seigneurs, en furent décorés. A l'époque de Charles V, les fenêtres du Louvre et de l'hôtel Saint-Pol étaient garnies de vitres peintes reproduisant des images de saints et des armoiries [1]. On ne se borna même pas aux sujets religieux ; les peintres puisèrent aussi dans les romans des scènes amoureuses et chevaleresques. C'est ce que nous apprend un poëme de l'époque de Charles VI cité par Langlois [2].

Les vitraux du quatorzième siècle qui existent encore sont en nombre assez considérable. La cathédrale de Cologne, dont le chœur, qui seul était alors achevé, fut dédié en 1322, et celle de Strasbourg offrent les plus anciens. Les cathédrales de Beauvais, de Chartres, d'Évreux, de Limoges, de Narbonne, de Carcassonne et de Toulouse, et l'église de Nieder-Hasslach (Bas-Rhin), en possèdent de fort beaux. On en trouve aussi

(1) Sauval, *Antiquités de Paris;* Paris, 1724, t. II, p. 20. — Levieil, *de la peinture sur verre;* Paris, 1774, p. 73.
(2) *Essai historique et descriptif de la peinture sur verre;* Rouen, [illegible] 150.

hors de France, dans les cathédrales de Lincoln, de Hereford, dans la chapelle Merton, à Oxford; dans l'abbaye de Sainte-Croix (basse Autriche), à Oppenheim, près Mayence; à Wilsnack (province de Brandebourg), et dans la cathédrale d'Orvieto.

Comme exemple de la peinture sur verre du quatorzième siècle, nous avons fait reproduire dans notre planche XCVI un vitrail de la cathédrale d'Évreux.

Bien que les artistes verriers dussent être très-nombreux, leurs noms sont encore bien rarement révélés. Le nom de Jean de Kircheim est conservé dans l'histoire de la cathédrale de Strasbourg. Les recherches de M. Achille Deville dans les archives de la cathédrale de Rouen ont fait connaître Guillaume Canonce comme verrier de cette église, de 1384 à 1386 [1]. Grâce aux investigations de M. de Laborde dans les inventaires de la maison de Bourgogne et dans les archives du duc d'Orléans, frère de Charles VI, nous pouvons encore citer Perrin Girole, qui refit en 1372 les verrières de la chambre de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne; Jean de Beaumes, peintre et valet de chambre de ce prince, pour lequel il peignit un grand nombre de verrières, de 1375 à 1390; Guillaume de Francheville et Girard de la Chapelle, qui furent également employés par Philippe le Hardi; Pierre et Thibaut d'Arras; Henry de Malines, chargé par le duc de Bourgogne de faire, de 1383 à 1394, les vitraux de la chartreuse de Dijon; Hennequin Moulone, qui succéda au titre de verrier du duc de Bourgogne, après la mort de Beaumes, en

[1] Langlois, *Essai sur la peinture sur verre*, p. 181.

1397; Philippe Blanquart de Soissons, qui fit, en 1398, une grande verrière avec le portrait du duc d'Orléans; Pierre David, de Paris, qui travaillait en 1399 [1], et Claux le Loup, verrier de l'hôtel du duc d'Orléans à Paris [2].

Ce que nous avons dit jusqu'à présent de la peinture sur verre peut s'appliquer à la France, à l'Allemagne, à la Belgique et à l'Angleterre. Si nous n'avons pas encore cité l'Italie, c'est que cette terre classique des arts s'était laissé devancer par l'Occident et le Nord dans l'exercice de la peinture sur verre. Le onzième siècle n'a laissé aucune trace de la pratique de cet art en Italie. Didier, le célèbre abbé du Mont-Cassin (1058 † 1086), qui s'était donné tant de peine pour enrichir les églises et les autres édifices de son monastère de tout ce que les différents arts pouvaient fournir [3], décora les fenêtres d'armatures en fer et de belles vitres serties dans des filets de plomb, mais de vitres blanches et non de vitres peintes [4]. Aucun document ne vient apprendre que la peinture sur verre ait été exercée en Italie au douzième siècle, et ce n'est que dans les dernières années du treizième qu'on l'y voit paraître. La cathédrale d'Orvieto, commencée en 1290, et dont la

(1) M. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, t. I, aux tables, et t. III, p. 161 et 181.

(2) *Inventaire de* 1397; ms. Bibl. imp., nº 2573.

(3) Voyez t. I, p. 128.

(4) Fenestras omnes plumbo simul ac vitro compactis tabulis ferroque connexis inclusit. — Habet (domus) fenestras..... omnes vitro, tam gipso quam plumbo insigniter laboratas. — Habet fenestras vitreas speciosissimas novem... LEO OST., *Chronica S. mon. Casinensis*, lib. III, cap. XXIX et XXXIII; Lut. Par., 1668, p. 351, 362 et 363.

construction dura plus de vingt années, est une des premières églises qui aient été décorées de verrières peintes. Lorenzo Maitani, Siennois, fut l'architecte de ce magnifique édifice. Sienne possédait à la fin du treizième siècle quelques maîtres verriers, et l'on peut croire que Maitani appela de sa ville natale les artistes qu'il chargea d'en peindre les vitraux.

Dono et Giunta sont les plus anciens verriers de Sienne. On les regarde comme les auteurs d'une grande fenêtre exécutée en 1287 au chevet de la cathédrale. On peut nommer encore Frate Giusto, qui, de 1310 à 1321, faisait les verrières du palais public, et Andrea di Mino, cité comme ayant travaillé à Orvieto. On trouve encore un peu plus tard à Sienne Giacomo di Castello, qui peignit pour le Dôme plusieurs verrières aujourd'hui détruites, et qui fit, pour la chapelle Saint-François à Pise, une grande fenêtre où il avait représenté l'Assomption de la Vierge en présence de plusieurs saints et de la donatrice à genoux. Il eut pour élèves Giacomo et Ranieri. Enfin, Sienne compte encore parmi ses peintres verriers Francesco Formica, qui travailla pour le Dôme en 1379 [1]. Florence avait aussi, à la fin du quatorzième siècle, quelques peintres verriers, parmi lesquels nous pouvons citer Tuccio, qui peignait en 1389 les armoiries de la corporation des marchands sur des vitres destinées à l'église San-Miniato al Monte [2].

(1) Dott. G. Milanesi, *Siena e il suo territorio*, p. 197.

(2) *Libro uscita di S. Miniato nell' arte de' mercatanti*, an. 1389; Spoglio Strozzi.

### III.

*Vitraux du XVe siècle.*

Durant le quinzième siècle, la palette des peintres sur verre ne s'enrichit que d'une teinte de carnation, obtenue probablement par la terre d'ombre calcinée et l'oxyde de fer. Cette teinte légère, qui servait à modeler les têtes est difficile à apercevoir. Mais aux couleurs brune et jaune et à cette couleur de carnation les verriers ajoutèrent les ressources des verres doublés. Déjà, dans les siècles précédents, on s'était servi du verre blanc doublé d'une couche de verre rouge. Suivant les exigences du dessin, on usait certains endroits du verre rouge de manière à découvrir la couche de verre blanc, et dans ces parties ainsi champlevées, on introduisait des verres teints de diverses couleurs; par ce moyen, on pouvait simuler dans les draperies des franges, des broderies et des pierres précieuses. Au quinzième siècle, on fit des verres doublés de différentes couleurs. Rien n'était plus facile que de les obtenir. Le verrier, ayant près de lui des creusets où se trouvaient en fusion des verres de diverses teintes, commençait par cueillir au bout de sa canne une masse de verre blanc, par exemple; il la soufflait légèrement, puis la plongeait dans le creuset contenant le verre bleu, il couvrait ainsi le verre blanc d'une couche de verre bleu; il pouvait encore cueillir une nouvelle dose de matière vitreuse dans un creuset de verre en fusion d'une autre couleur et souffler de nouveau; il obtenait ainsi un manchon de trois couches

de verre superposées de couleurs différentes [1]. On comprend que par ce procédé on obtenait des verres de teintes très-variées. Les verres doublés procurèrent de grandes ressources dans l'exécution des vitraux, qui offrirent alors une grande variété de couleurs, bien que les peintres verriers n'eussent réellement encore à leur disposition que deux couleurs d'application, le brun et le jaune. Voulait-on, par exemple, reproduire l'écu de France, d'azur semé de trois fleurs de lis d'or, on prenait un verre blanc doublé de bleu, taillé dans la forme de l'écu; puis, après avoir déterminé l'emplacement des fleurs de lis sur le verre bleu, on enlevait, à l'aide de l'émeri, toute la surface du verre bleu renfermé dans le contour des trois pièces héraldiques qui se trouvaient ainsi rendues par le verre blanc; elles étaient alors teintées en or par l'application de l'émail jaune du côté lisse du verre blanc [2], et modelées avec l'émail brun dans la partie champlevée de la vitre. La pièce étant portée dans le fourneau, les émaux s'identifiaient avec le verre. Les verriers obtinrent encore la couleur verte en teignant la surface d'un verre teinté en bleu dans la masse avec l'émail jaune. Pour empêcher la pénétration d'une couleur sur l'autre, ils ne manquaient pas, lorsqu'ils voulaient disposer deux teintes sur le même verre, de les placer sur les deux faces opposées.

(1) La canne est l'outil principal de la fabrication des objets en verre; c'est celui qui sert à souffler le verre et à en faire un manchon, sorte de cylindre de matière vitreuse qu'on obtient par le soufflage; on coupe et on étend le manchon pendant que la matière est encore molle, pour faire les feuilles de verre à vitre. Cueillir le verre, c'est le prendre du creuset avec la canne.

(2) Le jaune d'argent ayant été posé sur la surface dépolie, n'aurait pas donné un ton uniforme.

Tous les arts se tiennent et marchent d'un pas à peu près égal. La peinture sur verre suivit les progrès de la peinture à l'huile pendant le quinzième siècle. La correction du dessin, le costume des personnages et le style de la composition servent surtout à déterminer l'âge des vitraux pendant cette époque. La tendance des artistes verriers à produire des œuvres individuelles se fait sentir de plus en plus à partir du commencement du quinzième siècle. Ce ne sont plus de simples décorateurs préoccupés avant tout de l'œuvre architectonique, mais des peintres qui s'efforcent de donner à leurs tableaux la plus grande valeur possible. Les décorations, toujours empruntées à l'architecture du temps, qui encadrent les personnages et les sujets, s'accroissent chaque jour davantage et présentent une grande complication de lignes et d'ornements, souvent d'un très-bel effet. Pendant une grande partie du quinzième siècle, des légendes peintes sur des phylactères expliquent les sujets, la plupart du temps par un verset tiré des saintes Écritures. Les tentures bleues ou rouges, figurées derrière les personnages, offrent des étoffes damassées d'une grande richesse. Les bordures sont rares, et quand il s'en trouve, ce sont des rinceaux de feuillage assez maigres, peints sur de longues bandes de verre. Les verriers arrivent à faire un grand usage des grisailles, qui laissent pénétrer beaucoup de jour dans l'intérieur des édifices, mais qui ne produisent aucun de ces beaux effets des mosaïques colorées du douzième et du treizième siècle. On trouve même fort souvent, surtout dans les hautes voûtes des églises, de grandes figures colorées se détachant sur un fond de verre blanc.

Le vitrail du quinzième siècle que nous reproduisons dans la planche XCVII de notre Album est exécuté de cette façon. On commence, dans la seconde moitié du quinzième siècle, à peindre des édifices et des paysages en perspective. Les sujets tirés des légendes sont abandonnés entièrement, et des compositions souvent assez mondaines apparaissent sur les vitraux des églises.

Jamais la peinture sur verre ne fut plus en honneur qu'au quinzième siècle; les châteaux et les maisons en furent ornés comme les églises, aussi reste-t-il encore un très-grand nombre de verrières de ce temps. En France, les cathédrales de Bourges, d'Évreux, du Mans, de Tours, de Metz, de Limoges, la Sainte-Chapelle de Riom, et l'église Saint-Ouen de Rouen, en possèdent de très-belles. On voit de beaux vitraux en Belgique, dans les cathédrales de Tournai, de Dietz et d'Anvers. On en trouve en Allemagne dans l'église de Werben (haute Saxe), dans les cathédrales d'Ulm, de Munich et de Nuremberg, et à Grimberg, en Silésie. En Angleterre, on voit de très-belles verrières de l'époque dont nous nous occupons; la plus grande qui existe en Europe est à York; Oxford possède, dans le New-College, des vitraux remarquables.

Les artistes verriers ont dû être fort nombreux, et cependant peu de noms sont parvenus jusqu'à nous. On connaît Guillaume de Gradville, Robin Damaigne, Guillaume et Jean Barbe, désignés dans les archives de la cathédrale de Rouen comme ayant peint des vitraux pour l'église; Henri Mellein, de Bourges; Antoine Chenesson, d'Orléans, qui travailla avec Jean Barbe aux vitraux du château de Gaillon, pour le cardinal d'Am-

*boise*; Guillaume Delanoe et Jean Le Normand, qui firent les vitraux du château de Tancarville, en Normandie. M. Lévy cite encore plusieurs verriers français dont les noms ont été trouvés dans différentes archives : Balthazard, Brisetout, Girard le Nogat, Hermant, Madrin, Michelet, Pierre Jehan du Pins, Jehan de Vertus et Blanc-Mantel, à Troyes; Bréhal, à Évreux; Jehan Simon, à Bar-sur-Aube; Montglarive, à Orléans; Rechambault, à Limoges, et Thibaut la Lèvre, à Dijon. Les listes de M. Lévy renferment aussi les noms d'un certain nombre de verriers flamands et espagnols [1]. Nous ne devons pas oublier, pour l'Allemagne, Jacques d'Ulm († 1491), de l'ordre de Saint-Dominique, qui fut mis par l'Église au rang des bienheureux. On lui a attribué bien à tort l'invention du jaune d'argent, puisque cet émail était déjà en usage vers le milieu du quatorzième siècle.

On a vu que Sienne possédait à la fin du treizième siècle quelques peintres verriers, et qu'au quatorzième ses peintres sur verre, devenus fort habiles, étaient appelés à Orvieto et à Pise pour y pratiquer leur art. Sienne compta encore, au quinzième siècle, d'habiles verriers : fra Ambrogio, moine de l'ordre des Dominicains, fit pour le Dôme un assez grand nombre de verrières, de 1404 à 1411 [2], et en 1416, il peignit celles qui fermaient les fenêtres de la salle à manger du palais public [3]. On peut citer encore parmi les verriers

(1) M. Lévy, *Histoire de la peinture sur verre*, p. 201.

(2) *Inventario del Duomo et dell' opera di Santa-Maria di Siena*, fatto nell' anno 1467; — *Libro debit. e credit. ad an. 1411*, Archivio dell' opera del Duomo di Siena.

(3) Dott. G. Milanesi, *Siena e il suo territorio*, p. 198.

de Sienne, Giustiniano de Todi, chapelain du Dôme en 1432, Cristoforo di Mone, qui exerça son art de 1439 à 1477, fra Girolamo di Contro, moine augustin, dont les travaux connus sont de 1452, fra Tommè di Luca, fra Giovanni Falesome, fra Giacomo di Paolo, et Domenico di Stefano, qui travailla à Orvieto; enfin, on peut ranger parmi les peintres verriers de Sienne, le prêtre Guaspre di Giovanni de Volterra, qui vint s'y établir et qui y mourut en 1474 [1].

On voit que la peinture sur verre n'était à peu près exercée à Sienne que par des moines et des prêtres. Toujours est-il que cette ville possédait, depuis la fin du treizième siècle, une école de peinture à laquelle les villes des provinces voisines avaient recours.

Florence, qui pouvait se glorifier des plus grands artistes au commencement du quinzième siècle, manquait de bons peintres verriers. En 1434, les administrateurs de l'œuvre de Santa-Maria del Fiore, prenant en considération que, pour achever la décoration du temple, il était nécessaire d'en enrichir les fenêtres de vitres peintes, écrivirent à un peintre verrier et mosaïste de Lubeck, François, fils de Dominique Livi de Ghanbass, qui passait pour le maître le plus habile de son temps (che era tenuto il migliore maestro del mondo), de venir s'établir à Florence, afin d'y peindre les verrières du Dôme. Ce verrier y étant arrivé en octobre 1436, les administrateurs de l'œuvre firent avec lui un traité par lequel il s'engagea à s'établir avec sa famille à Florence, et à y rester dix ans pour y peindre les verrières qui lui seraient demandées par eux. On lui donna cent florins

(1) Dott. G. Milanesi, *Siena e il suo territorio*, p. 198 et suiv.

d'or pour son voyage ; on lui assura la jouissance d'une grande maison, quarante florins d'or d'appointements par année, et on l'exempta de toute contribution et de toutes les charges imposées aux habitants de la ville [1]. Baldinucci prétend qu'après l'arrivée du maître verrier de Lubeck, Ghiberti et Donatello furent chargés de faire des verrières pour le Dôme [2]; il n'est pas à croire que ces grands artistes, occupés d'importants travaux de sculpture et d'architecture, se soient livrés à l'exercice de la peinture sur verre ; ils ne furent sans doute chargés que de fournir les cartons des sujets que François Livi peignit sur les vitres. Celui-ci dut faire des élèves, car en 1477 les fabriciens de la chapelle de l'évêché d'Arezzo chargèrent deux moines de Florence, fra Cristofano et fra Bernardo, de faire une verrière. Ce qui paraît constater que la peinture en émail était alors une chose nouvelle à Arezzo, c'est que le marché fait avec les moines stipule que les couleurs seront cuites au feu et non simplement à l'huile [3]. La stipulation était inutile si l'usage de la peinture sur verre en couleurs vitrifiables avait été depuis longtemps en usage.

## IV.

### *Vitraux du XVI[e] siècle.*

Le premier tiers du seizième siècle s'écoula sans que les procédés matériels de la peinture sur verre se fussent améliorés, et si ce n'était le goût de la Renaissance, qui

(1) Dott. G. Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. II, p. 441 et 445.

(2) Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno*; Firenze, 1767, t. II, p. 24.

(3) Dott. Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. II, p. 446.

commençait à se faire jour dans les compositions, on ne pourrait établir aucune différence entre les vitraux de cette première période du seizième siècle et ceux de la seconde moitié du quinzième.

Vers 1540, un nouvel émail, le rouge de fer, vint s'ajouter à ceux que les verriers possédaient : on l'a observé pour la première fois à Bruxelles sur les vitraux de la chapelle du Saint-Sacrement, à Sainte-Gudule. Quelques années plus tard, vers 1550, les découvertes de la chimie avaient agrandi largement la palette des peintres, en leur fournissant de nouvelles couleurs, qui, préparées avec un fondant, pouvaient par la cuisson s'incorporer aux tables de verre. A qui doit-on la découverte des nouveaux émaux? on n'a sur cela aucune notion de quelque valeur. A cette époque, les émailleurs de Limoges étaient en possession de beaucoup d'émaux dont ils savaient user merveilleusement sur le métal ; plusieurs d'entre eux étaient tout à la fois émailleurs et peintres verriers, et il est à croire qu'ils essayèrent d'appliquer sur le verre les émaux dont ils faisaient emploi sur le cuivre.

A peu près à la même époque, on découvrit encore la propriété du diamant de couper le verre, et on inventa le tire-plomb, qui permit au verrier de se procurer de longs rubans de plomb tout prêts à sertir le verre. Les verreries améliorèrent aussi les procédés de la fabrication des vitres, et purent livrer aux peintres des tables de verre d'une assez grande dimension. Toutes ces améliorations matérielles amenèrent une révolution complète dans l'art de la peinture sur verre. Les verrières changèrent de nouveau d'aspect.

La grande quantité de couleurs d'émail dont les peintres pouvaient disposer leur permit d'abandonner entièrement les verres teints dans la masse, et de peindre sur une seule pièce de verre blanc avec des émaux étendus à sa surface. Le verre ne fut plus alors que la matière subjective de la peinture, comme la toile ou le bois dans la peinture à l'huile. Les verriers en vinrent à traduire sur des vitres blanches comme sur une toile les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Michel-Ange et des autres grands peintres de la Renaissance italienne. Ils exécutèrent de petits tableaux d'une finesse extrême, et surent obtenir une grande richesse de coloris par l'habileté avec laquelle ils marièrent les émaux les uns aux autres. L'emploi de la grisaille devint très-fréquent : un simple trait sur le verre blanc traçait le dessin, de légères teintes grises pour les ombres et quelques rehauts de jaune clair complétaient l'ensemble de la composition. C'est ainsi qu'a été exécutée la verrière que nous avons fait reproduire dans notre planche XCVIII, comme exemple de peinture sur verre du seizième siècle. On vit aussi des dessins monochromes appliqués à des fenêtres entières.

Les peintres verriers se tinrent au surplus à la hauteur de toutes les améliorations qui s'étaient produites au seizième siècle dans les arts du dessin ; ils exécutèrent des œuvres d'une grande pureté de dessin et d'une exécution remarquable. Ils se montrèrent souvent fort habiles dans les fonds qui représentent des édifices en perspective et des paysages aux lointains profonds ; ils excellèrent dans les arabesques. Mais les artistes verriers ne se préoccupèrent plus en aucune façon du

monument auquel leur œuvre était destinée; ils composèrent leur tableau sur verre sans même s'inquiéter des meneaux des fenêtres, qui, comptés pour rien, semblent disposés comme par mégarde en avant d'une grande peinture. C'en était fait de la peinture sur verre. Du moment où l'on voulut transformer en art d'expression un art de pure décoration monumentale, on dénatura son but, ce qui nécessairement dut le conduire à sa perte : la peinture sur verre n'offrait pas toutes les ressources de la peinture à l'huile et ne pouvait lutter avec elle. Elle était en décadence dès la fin du seizième siècle, et elle fut à peu près abandonnée vers le milieu du dix-septième. Ce n'est que de nos jours qu'elle a été réhabilitée.

Les églises s'enrichirent, au seizième siècle, d'un nombre considérable de verrières. A Paris, Saint-Germain l'Auxerrois, Saint-Severin et Saint-Étienne du Mont en possèdent encore de très-belles, qu'on attribue aux premiers maîtres. La chapelle du château de Vincennes en a qui sont entièrement dues à Jean Cousin. On en voit de fort belles à Rouen dans les églises Saint-Patrice, Saint-Godard, Saint-Vincent, Saint-Maclou et Saint-Romain. Beauvais, qui était le centre d'une école de peinture sur verre, en a conservé plusieurs qui sont des chefs-d'œuvre. On en trouve encore dans les cathédrales de Bourges, de Metz, de Quimper, d'Auch, de Sens, de Reims et d'Auxerre, dans plusieurs des églises de Limoges et de Châlons-sur-Marne, et dans celle de Dol en Bretagne; la célèbre église de Brou, près Bourg en Bresse, contient peut-être les plus parfaites verrières que le seizième siècle ait pro-

duites. Hors de France, nous pouvons signaler comme en possédant de très-belles, Sainte-Gudule de Bruxelles Saint-Jacques de Liége; en Angleterre, les cathédrales de Lichfield, de Winchester, l'église de Fairford, et l'abbaye de Westminster; en Allemagne, Saint-Sebald de Nuremberg et Sainte-Catherine de Brunswick; en Italie, les églises d'Arezzo et de Cortone, et en Espagne, les cathédrales de Burgos, de Séville, de Tolède, et l'église de Cuença.

Les peintres verriers furent très-nombreux. Il serait beaucoup trop long de donner ici les noms de tous; on les trouvera dans les ouvrages spéciaux que nous avons indiqués; nous ne nommerons que les plus célèbres. Angrand Leprince († 1530) fut l'un des chefs de l'école de Beauvais, où il était né. Jean et Nicolas le Pot, de la même ville, y firent de beaux ouvrages. Maître Claude, appelé à Rome sous Jules II, travailla aux vitres du Vatican. Guillaume de Marcillat, qui lui succéda, peignit à Rome et à Cortone un assez grand nombre de vitraux; mais ceux qui lui donnèrent une grande réputation furent exécutés à Arezzo, où il s'était retiré, et où il mourut en 1537. Vasari a fait un grand éloge de Guillaume, dont il avait suivi les leçons [1]. Il le nomme Guglielmo da Marcilla. Plusieurs auteurs qui ont écrit sur la peinture sur verre ont cru que Vasari, par cette dénomination, avait indiqué Marseille comme la patrie de Guillaume; mais les recherches faites dans les archives d'Arezzo ont établi qu'il était né dans le diocèse de Verdun, et que Marcillat était le nom patronymique de

(1) Vasari, *Vita di Guglielmo da Marcilla*, édit. Lemonnier, t. VIII, p. 96.

Guillaume, qui signait « lo Gugielmo de Piero de Marcillat[1] ». Jean Cousin, habile géomètre, peintre, sculpteur et architecte, s'adonna à la peinture sur verre et fournit les cartons d'un grand nombre de vitraux. Ses principaux ouvrages furent exécutés dans les églises Saint-Gervais et Saint-Étienne du Mont, de Paris, dans la chapelle du château de Vincennes, à Anet et à Moret; il vivait encore en 1584. Robert Pinaigrier rivalisa avec Jean Cousin. Il exécuta, de 1527 à 1530, les vitraux de Saint-Hilaire de Chartres, et en peignit de très-beaux pour le charnier de Saint-Étienne du Mont. Il eut un fils, Nicolas, et des petits-fils, Robert, Jean et Louis, qui furent aussi d'habiles peintres verriers. Bernard Palissy, si connu par ses poteries de terre émaillée[2], s'exerça à la peinture sur verre. Ses meilleurs travaux connus sont les vitraux de moyenne grandeur qu'il fit pour la salle d'armes du château d'Écouen; il y a peint en grisaille l'histoire de Psyché, d'après Raphaël. Ces charmants vitraux, enlevés d'Écouen après la révolution de 1792, avaient été recueillis au Musée des monuments français. Ils sont aujourd'hui la propriété de M. le duc d'Aumale.

Parmi les peintres verriers étrangers nous citerons : en Belgique, Bernard van Orley et Michel van Coxie; en Allemagne, Albert Dürer, auquel on attribue les verrières du bas-côté nord de la nef de la cathédrale de Cologne, et Hirschvogel, auteur du vitrail des Margraves, à Saint-Sebald de Nuremberg; en Hollande, les frères Crabeth; en Italie, Pastorino, de Sienne. Tout

(1) Dott. Gaye, *Carteggio d'artisti*, t. II, p. 449.

(2) Voyez notre notice sur Palissy, t. IV.

jeune encore Pastorino fut conduit à Arezzo, auprès de Guillaume de Marcillat, dont il devint élève. Après la mort de cet artiste, Pastorino revint dans sa ville natale, et fit pour le Dôme un assez grand nombre de verrières; appelé à Rome par Paul III, en 1545, il y peignit les vitres de la salle des Rois, dans le Vatican; de retour à Sienne, il y fit la grande fenêtre de la façade du Dôme, où il représenta Jésus-Christ faisant la Cène avec ses apôtres. Cette verrière, qui subsiste encore, donne une grande idée du talent de Pastorino. Il mourut à Florence en 1592 [1]. Pastorino fut le dernier peintre verrier en Italie, et l'on peut dire qu'après lui la peinture sur verre cessa d'y être pratiquée.

## V.

*Vitraux héraldiques de la Suisse allemande.*

Dès la fin du quatorzième siècle, les vitraux peints avaient été employés, comme nous l'avons dit, à la décoration des édifices privés; ce fut surtout en Allemagne et en Suisse que ce goût se propagea. Nuremberg, Ulm, Fribourg en Brisgau possédaient, à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, des maîtres verriers du premier mérite [2]. De ces écoles sortirent des peintres verriers qui s'établirent dans la Suisse allemande. Ces artistes surent conserver jusqu'au commencement du dix-huitième siècle le style des grands vitraux du quinzième, en réunissant au charme produit par l'éclat des vives couleurs des verres teints dans la

(1) DOTT. G. MILANESI, *Siena e il suo territorio*, p. 200.
(2) KUGLER, *Handbuch der Kunstgeschichte*, p. 766.

masse et des verres doublés, toute la finesse qu'on peut obtenir dans les carnations et dans les petits sujets, par l'application de couleurs vitrifiables sur du verre incolore. Ces charmants vitraux furent employés, surtout en Allemagne et en Suisse, dans les fenêtres des châteaux, des hôtels de ville, des riches abbayes et même souvent dans les fenêtres des maisons bourgeoises, reproduisant chez les nobles les armes de la famille encadrées dans des décorations architecturales; dans les maisons communes, les armoiries de la ville ou du canton, soutenues par des porteurs de bannières revêtus des costumes et des armures du temps; dans les abbayes la figure en pied du fondateur de l'ordre. Les bourgeois, les artisans y faisaient placer dans un écu les insignes de leur profession. Souvent enfin, nobles, bourgeois et artisans s'y faisaient représenter dans leur costume avec leurs femmes et leurs enfants.

Indépendamment du mérite de l'exécution, ces vitraux présentent donc un très-grand intérêt, puisqu'ils font connaître des usages, des costumes, des armes d'un temps déjà bien loin de nous, et qu'ils donnent les portraits de personnages qui, sans avoir un nom historique, ont cependant occupé de leur temps un rang distingué dans les cités qu'ils habitaient.

On nomme, parmi les plus habiles maîtres verriers en ce genre de travail, les frères Stimmer et Christoph Maurer, qui florissaient dans le troisième quart du seizième siècle [1].

Les vitraux héraldiques de la Suisse allemande sont

[1] Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, p. 795.

assez communs; on en rencontre dans tous les Musées et dans un grand nombre de collections particulières. Comme exemple de ces vitraux nous donnons, dans la vignette en tête de ce chapitre, la reproduction d'un vitrail appartenant au Musée du Louvre, et qui provient de la collection Sauvageot.

## VI.

### *Restauration de la peinture sur verre.*

Les fourneaux des peintres verriers s'étaient à peu près tous éteints vers le milieu du dix-septième siècle; mais au commencement de notre siècle, la peinture sur verre en couleurs vitrifiables devint un objet d'étude de la part de savants chimistes. Brongniart et Dihl produisirent des séries très-importantes de couleurs fusibles. A peine Brongniart fut-il nommé directeur de la manufacture de Sèvres, qu'il présenta à l'Académie des sciences un tableau peint sur verre. Dihl et Montelègue exposèrent bientôt après, à Paris, des glaces de plus d'un mètre et demi de hauteur, peintes sans le secours des verres teintés ni des plombs. La route était ouverte. On créa une école de peinture sur glace à la manufacture de Sèvres, école qui produisit des peintures recommandables sous le rapport du dessin, mais qui ne pouvaient atteindre le but que doit se proposer la peinture sur verre. On voulait en commencer la restauration en suivant un mode d'exécution qui précisément en avait amené la décadence au seizième siècle et l'anéantissement au siècle suivant. Cet art, pour réussir, ne devait être envisagé que comme un des plus puissants éléments

de la décoration monumentale, et non comme un art d'imitation propre à faire valoir le talent d'un peintre. Aussi, lorsqu'on se fut mis à restaurer nos anciennes basiliques, et lors surtout que le style d'architecture du moyen âge eut repris toute la faveur qu'il méritait, on comprit que ces glaces peintes comme un tableau sur toile, ne pouvaient entrer d'une manière convenable dans la clôture des fenêtres des édifices religieux; que la magnificence du dessin de nos plus grands artistes n'arrivait pas à compenser l'absence des riches et puissantes couleurs des anciennes verrières, et que le style des figures et la connaissance des rapports résultant du contact et du choix des couleurs étaient les véritables éléments du succès. Tout en conservant dans les peintures sur verre la correction du dessin des nouvelles écoles, il fallait en revenir aux vitraux du moyen âge; il fallait surtout que le peintre, imbu de connaissances archéologiques, en vînt à s'identifier dans la composition des vitraux pour les églises avec les sentiments religieux de cette époque. Ce ne fut pas de prime abord qu'on put en arriver là, et les archéologues eurent à soutenir des luttes fort vives pendant plusieurs années. Les écrits de MM. Bontemps, Lassus, Didron, de Lasteyrie, contribuèrent surtout à mettre la peinture sur verre dans la bonne voie. Aux développements des bons principes qu'il s'efforçait de faire valoir dans ses écrits, M. Bontemps joignait la pratique. Prétendait-on qu'on ne pouvait se procurer en France les verres rouges: aussitôt cet habile chimiste produisait dans la verrerie de Choisy, dont il était le directeur, « des verres rouges » de bonne qualité colorés sur une de leurs faces, imitant

» parfaitement les plus beaux verres rouges des anciens » vitraux peints[1]. » Il fit mieux encore, et ouvrit dans son établissement de Choisy des ateliers de peinture sur verre, d'où sont sortis plusieurs de nos meilleurs peintres verriers. MM. Lassus et Didron, voulant fournir un exemple à l'appui des préceptes, firent exécuter en 1839, par Henri Gérente pour Saint-Germain l'Auxerrois, une verrière à peu près calquée sur les vitraux de la Sainte-Chapelle. Bientôt plusieurs peintres verriers, imbus des bons principes, surgirent à la fois. MM. Maréchal à Metz, Henri Gérente à Paris, Lusson au Mans, furent des premiers, et se firent une belle réputation. Mieux que personne, le savant M. Didron pouvait diriger un atelier de peinture sur verre. Il en ouvrit un qui a déjà produit des verrières remarquables, tant par la composition des sujets que par l'exécution, et qui est le résumé de tous les progrès accomplis par la science moderne. La peinture sur verre est revenue complétement en honneur; un très-grand nombre de peintres verriers de beaucoup de talent produisent aujourd'hui en France de très-beaux vitraux : il serait impossible de les nommer tous ici. En Angleterre, en Belgique, en Allemagne, cet art jouit de la même faveur qu'en France; nos voisins possèdent d'excellents ateliers et des artistes de talent. L'avenir de la peinture sur verre est donc des plus beaux, pourvu, bien entendu, qu'elle reste dans sa véritable voie et remplisse toutes les conditions qui doivent l'y maintenir. Pour s'en convaincre, et pour éviter les écueils qui les attendent, les peintres verriers

(1) *Rapport de M. d'Arcet à la Société d'encouragement;* Bulletin d'enc. 1828

doivent lire les judicieux conseils de M. de Lasteyrie[1]. Le discernement et le choix des procédés anciens et des procédés nouveaux, la connaissance du style et du dessin voulus, la surveillance de la fabrication, le soin de la mise en plomb, en un mot, le sentiment de l'unité de l'œuvre et de la variété des détails, sont les règles et les lois rigoureuses du succès.

(1) *Quelques mots sur la théorie de la peinture sur verre*; Paris, 1852.





# ÉMAILLERIE.

## PRÉLIMINAIRES.

On a donné le nom d'émail à des matières vitreuses diversement colorées par des oxydes métalliques.

La composition des émaux est donc le produit de deux substances différentes : les composés vitreux incolores, servant de base à l'émail, qui ont reçu le nom de fondants, et les oxydes métalliques qui donnent la coloration.

Les émaux sont opaques ou transparents. L'opacité est obtenue par une addition à la masse vitreuse d'une certaine quantité d'oxyde d'étain [1].

Les émaux sont appliqués sur le verre, sur les métaux et sur les poteries, pour arriver à la reproduction de sujets graphiques. Déjà nous avons retracé l'histoire de la peinture sur verre en couleurs vitrifiables; en traitant de l'art céramique nous parlerons de la peinture en émail sur les poteries; nous allons nous occuper maintenant des diverses applications de l'émail à la peinture sur excipient métallique.

L'émail est employé sur les métaux de trois manières différentes; de là trois classes distinctes d'émaux sur excipient métallique :

Les émaux incrustés;

Les émaux translucides sur ciselure en relief;

Les émaux peints.

Dans les premiers, le métal, exprimant les contours du dessin et quelquefois les figures entières, reçoit, dans des interstices ménagés à l'avance, la matière vitreuse chargée de colorer le sujet ou seulement les fonds.

(1) Indépendamment de l'oxyde d'étain, la chimie a trouvé, depuis un certain nombre d'années, d'autres substances qui peuvent donner l'opacité à la matière commune des émaux; nous avons dû nous en tenir à une définition générale, notre but étant de donner un aperçu de l'histoire de l'art de l'émaillerie, et non de faire connaître la composition des divers émaux. A cet égard, on peut consulter des ouvrages spéciaux, principalement le *Traité des couleurs pour la peinture en émail*, par de MONTAMY; l'ouvrage de NERI; le *Traité de chimie appliquée aux arts*, par M. DUMAS; le *Nouveau Manuel de la peinture sur verre, sur la porcelaine et sur émail*, par M. REBOULLEAU; le *Traité des arts céramiques*, par M. BRONGNIART; le *Traité pratique sur la préparation des couleurs d'émail*, inséré dans les numéros de décembre 1844, janvier et février 1845 de la *Revue scientifique et industrielle*.

Dans les seconds, le dessin est rendu sur le métal par une fine ciselure très-légèrement en relief, dont la surface est colorée par des émaux translucides.

Le métal, dans les derniers, n'a d'autre valeur que celle de la toile ou du bois dans la peinture à l'huile; des couleurs vitrifiables sont étendues par le pinceau, soit à la surface du métal, soit sur une couche d'émail dont il est préalablement enduit, et rendent tout à la fois le dessin et le coloris (1).

Ces trois manières d'employer l'émail correspondent à trois époques très-distinctes.

La première manière paraît avoir été seule en pratique dans l'antiquité et au moyen âge, jusqu'à la fin du treizième siècle. Des orfévres italiens ont commencé à se servir de la seconde vers cette époque. L'invention des émaux peints ne remonte pas au delà de la seconde moitié du quinzième siècle.

## CHAPITRE PREMIER.

### DES ÉMAUX INCRUSTÉS.

Les émaux incrustés sont de deux sortes : les uns sont actuellement connus sous le nom de cloisonnés; les autres, désignés dans les textes du quatorzième et du quinzième siècle sous la dénomination d'émaux en taille d'épargne, reçoivent à présent le nom de champlevés. C'est le mode

(1) Les émaux sont encore employés à la coloration des figures de ronde bosse et de haut relief en métal; mais ce genre de travail se rattache à la sculpture polychrome plutôt qu'à la peinture; nous avons cité plusieurs pièces de ce genre en traitant de l'art de l'orfévrerie.

très-différent de disposer le métal pour exprimer les contours du dessin qui établit la distinction entre ces deux sortes d'émaux incrustés.

Nous allons expliquer tour à tour les deux procédés, et faire connaître les caractères généraux de ces émaux.

Occupons-nous d'abord des émaux cloisonnés.

## § Ier.

### ÉMAUX CLOISONNÉS.

### I.

*Procédés de fabrication.*

La plaque de métal destinée à servir de fond, préalablement disposée dans la forme que la pièce à émailler devait avoir, était garnie d'un petit rebord pour retenir l'émail. La petite caisse qui devait renfermer l'émail était encore formée, mais plus rarement, par le repoussé en creux du métal. L'émailleur, prenant ensuite de petites bandelettes de métal très-minces et de la hauteur du rebord, les contournait par petits morceaux, de manière à en former le trait du sujet qu'il voulait reproduire. Ces petits morceaux ayant été réunis et fixés sur le fond de la plaque, présentaient donc l'ensemble du tracé du dessin. La pièce étant ainsi disposée, les différents émaux réduits en poudre très-fine et humectés étaient introduits dans les interstices que laissaient ces espèces de petites cloisons, jusqu'à ce que la pièce à émailler en fût entièrement remplie. Elle était alors placée sur une feuille de tôle et portée dans le fourneau. Quand la fusion de la matière vitreuse était com-

plète, la pièce était retirée du fourneau avec certaines précautions, pour que le refroidissement se fît graduellement. Si l'émail avait baissé au feu, on en remettait une seconde charge du plus fin possible, et l'on reportait la pièce au feu, jusqu'à ce que la surface unie et plane de la matière vitreuse s'élevât au moins à la hauteur du rebord de la plaque et des filets de métal qui traçaient le dessin. L'émail, après son entier refroidissement, était égalisé et poli par différents moyens.

On comprend que, dans cette manière de procéder, les anciens devaient employer des émaux d'une fusibilité extrême, pour que le métal ne subît pas d'altération au feu et que les bandelettes si menues du cloisonnage, qui rendaient les contours du dessin, n'entrassent pas en fusion à la chaleur qui parfondait la matière vitreuse.

Le mode de fabrication que nous venons d'indiquer succinctement est décrit avec détail dans le curieux ouvrage du moine Théophile, la *Diversarum artium schedula* [1].

Les émaux cloisonnés ont été souvent exécutés par les émailleurs byzantins dans des proportions assez grandes, de manière à former des tableaux qui reproduisaient des figures et des sujets; mais en Occident, ces émaux, préparés le plus ordinairement dans de petites proportions, étaient principalement destinés à entrer dans l'ornementation d'un vase, d'une châsse, d'une couronne ou de tout autre objet, sur lequel ils étaient fixés dans un chaton comme les pierres précieuses; c'est

(1) Consulter notre dissertation sur Théophile et son livre, tome I, p. 151 et suivantes. Nous prendrons nos citations dans l'édition que M. le comte de l'Escalopier a publiée.

donc à propos de la fabrication du calice d'or à anses que Théophile enseigne à les confectionner. Après avoir indiqué les moyens de faire le vase, il continue ainsi au chapitre LII du livre III, qu'il intitule : *De imponendis gemmis et margaritis :* « Cela fait, prenez une feuille » d'or mince, et fixez-la au bord supérieur de la coupe, » dans toute l'étendue d'une anse à l'autre; elle doit » avoir une largeur égale à la grosseur des pierres que » vous voudrez poser. »

C'est cette feuille d'or qui sert à enchâsser les pierres et les émaux, ainsi qu'on le voit dans les monuments qui ont subsisté, et que nous signalerons plus loin.

« En déterminant la place que les pierres devront occu- » per, disposez-les de façon qu'il y ait d'abord une pierre » avec quatre perles placées chacune aux angles de la » pierre; ensuite un émail, deinde electrum; puis, à » côté de l'émail, une pierre accompagnée de perles; » puis de nouveau un émail, rursumque electrum; et » continuez ainsi cette disposition, de telle sorte qu'au- » près des anses il y ait toujours des pierres, dont vous » ajusterez et souderez dans l'ordre prescrit ci-dessus les » chatons et les champs, ainsi que les chatons qui doi- » vent enchâsser les émaux, easque domunculas, in » quibus electra ponenda sunt. »

La forme donnée par l'orfévre aux chatons devant déterminer celle des pièces à émailler, Théophile continue en expliquant comment on devra disposer préalablement des feuilles d'or dans l'intérieur même des chatons pour former la petite caisse qui devra contenir l'émail : « Ensuite, dans l'intérieur de chacun des cha- » tons qui devront renfermer des émaux, electra, vous

» appliquerez des feuilles d'or minces, et après les avoir » ajustées, vous les retirerez avec soin. »

La petite caisse d'or ainsi établie et ayant pris la forme intérieure du chaton qui doit la fixer au vase, Théophile enseigne à disposer les dessins que les bandelettes d'or doivent exprimer à la surface de l'émail : « Ensuite, en » vous servant de la mesure et de la règle, vous couperez » dans une feuille d'or un peu plus épaisse une bande- » lette que vous replierez le long du bord de chacune » des pièces, de manière qu'elle en fasse deux fois le tour, » et en ménageant entre les deux bandelettes un petit » espace qu'on nomme bordure de l'émail. »

Ceci est une pure fantaisie de l'artiste; cette petite bordure n'existe pas dans tous les émaux.

« Vous taillerez alors à la règle des bandelettes de la » même hauteur dans une feuille d'or aussi mince que » possible, et avec de petites pinces vous contournerez » ces bandelettes à votre goût, de manière à en former » les dessins que vous voudrez reproduire dans les » émaux, in electris facere, comme des cercles, des » nœuds, des fleurs, des oiseaux, des animaux, des » figures humaines; vous disposerez délicatement et avec » soin chacun des petits morceaux à sa place, et vous les » fixerez avec de la farine délayée en les exposant sur » des charbons; lorsque vous aurez ainsi complété l'agen- » cement d'une pièce, vous en souderez toutes les par- » ties avec beaucoup de précaution, afin que le travail » délicat (du dessin) ne se dérange pas, et que l'or » mince n'entre pas en fusion, ne opus gracile et aurum » subtile disjungatur aut liquefiat. »

Voici donc la petite caisse d'or entièrement disposée

et les traits du dessin exprimés par de fines bandelettes d'or posées sur champ; il ne s'agit plus que d'émailler la pièce des diverses couleurs que le sujet comporte. Théophile, dans le chapitre suivant, intitulé *De electris*, en donne le procédé, après avoir indiqué la manière d'éprouver les émaux : « Toutes les pièces à émailler » étant ainsi disposées et soudées, prenez les différentes » espèces de verre que vous aurez composées pour ce » genre de travail, hoc modo omnibus electris compositis » et solidatis, accipe omnia genera vitri quod ad hoc » opus aptaveris; brisez un petit morceau de chacune » d'elles, et placez en même temps tous les éclats sur » une feuille de cuivre, sans cependant les mêler; por- » tez-la au feu, disposez autour et par-dessus des char- » bons, et, en soufflant, examinez avec attention si les » différents verres entrent en même temps en fusion; si » vous obtenez ce résultat, servez-vous de tous; si l'une » des parcelles (essayées) est plus dure, mettez-la à part. » Prenant l'un après l'autre chacun des verres essayés, » portez-les au feu séparément, et lorsqu'ils seront chauf- » fés à blanc, jetez-les dans un vase de cuivre où il y ait » de l'eau; ils se briseront en petits morceaux que vous » écraserez avec un marteau rond, jusqu'à ce qu'ils » deviennent très-menus; vous les laverez dans cet état, » et vous les déposerez dans une coquille propre, que » vous couvrirez d'une étoffe de laine; préparez ainsi » chacun des verres colorés, hoc modo singulos colores » dispones. Cela fait, prenez une des pièces d'or que » vous avez soudées, unam partem auri solidati, et fixez- » la sur une table plane, en deux endroits, avec de la » cire. Avec une plume d'oie taillée en pointe comme

» pour écrire, mais à bec plus long et non fendu, vous » puiserez à votre choix l'un des verres colorés, unum » ex coloribus vitri, qui devra être humide, et avec un » long morceau de cuivre effilé, se terminant en pointe, » vous le détacherez avec adresse de la plume pour en » remplir, autant que vous le jugerez convenable, tel » des compartiments que vous voudrez de la pièce à » émailler. Remettez ce qui vous en restera dans la » coquille, et couvrez-la. Faites de même pour l'emploi » de chacun des verres colorés, jusqu'à ce qu'une de vos » pièces soit remplie, sicque facies ex singulis coloribus, » donec pars una impleatur. Alors, enlevant la cire qui la » retenait, placez cette pièce sur une tôle qui ait une » queue courte, et vous la couvrirez d'une espèce de vase » de fer qui soit profond (une cloche) et percé sur toute » sa surface de petits trous, unis et plus larges à l'inté- » rieur du vase, plus étroits à l'extérieur, où ils présen- » teront des aspérités propres à arrêter les cendres, si » par hasard il en tombait dessus. »

Cette petite cloche de fer a été remplacée dans le fourneau de nos émailleurs modernes par un moufle; le résultat est le même; il s'agit dans les deux modes de préserver l'émail du contact du charbon.

» Ce vase de fer sera pourvu au sommet d'un petit » anneau à l'aide duquel on le posera et on le lèvera. Ces » dispositions étant prises, réunissez des charbons gros » et longs; enflammez-les vivement; au milieu du foyer, » faites une place que vous égaliserez avec un maillet de » bois, de manière à pouvoir y maintenir la tôle, en la » tenant par la queue avec des pinces. Posez-la avec soin » à cet endroit, recouverte comme nous l'avons expliqué,

» disposez des charbons tout autour et par-dessus; et
» prenant le soufflet des deux mains, soufflez de tous
» côtés jusqu'à ce que les charbons brûlent également.
» Ayez l'aile entière d'une oie ou de tout autre gros
» oiseau, déployée et attachée à un morceau de bois;
» elle vous servira à agiter l'air et à souffler fortement
» de tous côtés, jusqu'à ce que vous aperceviez à travers
» les charbons que les trous du vase de fer sont devenus
» blancs à l'intérieur. Alors vous cesserez de souffler.
» Après une demi-heure environ, vous dégagerez peu à
» peu les charbons, et finirez par les enlever totalement;
» vous attendrez de nouveau que les trous noircissent à
» l'intérieur, et lorsque cet effet aura été produit, enle-
» vant la tôle par la queue, placez-la, recouverte du vase
» de fer, dans un coin, jusqu'à ce qu'elle soit tout à fait
» refroidie. Alors, découvrant la pièce émaillée, prenez-
» la pour la laver, aperiens vero tolles electrum et lavabis.»

L'émail est sujet à baisser au feu : il peut donc arriver qu'il se trouve, après le premier feu, au-dessous de la bordure de la pièce; c'est ce que prévoit Théophile en ajoutant : « Remplissez de nouveau (de poudre de verre
» coloré) et faites fondre par les moyens indiqués plus
» haut; vous continuerez ainsi jusqu'à ce que, l'émail
» étant liquéfié sur toute la surface, la pièce soit entière-
» ment remplie. Vous disposerez de la même manière les
» autres pièces, rursumque implebis et fundes sicut prius,
» sicque facies donec liquefactum æqualiter per omnia
» plenum sit. Hoc modo reliquas partes compones. »

L'émail, au sortir du feu, présente souvent des inégalités, et a besoin d'être poli; il peut aussi s'être répandu sur les dessins d'or et les avoir recouverts. Théo-

phile donne les procédés pour user et polir l'émail, dans le chapitre LIV, qui a pour titre : *De poliendo electro*.

« Cela fait, prenez un morceau de cire de la longueur » d'un demi-pouce, dans lequel vous enchâsserez la » pièce émaillée, de façon que la cire dans laquelle vous » la tiendrez l'enveloppe de toute part; vous frotterez » avec soin l'émail sur une pierre de grès mouillée, jus- » qu'à ce que l'or apparaisse également sur toute la sur- » face. Ensuite, vous le frotterez longtemps sur une » pierre à aiguiser, dure et unie (les émailleurs la nom- » ment encore aujourd'hui pierre de Cos), jusqu'à ce » qu'il prenne de l'éclat. Sur cette même pierre mouillée » de salive, vous frotterez un morceau de têt, que vous » trouverez parmi les débris d'anciens vases, jusqu'à ce » que la salive devienne rouge et épaisse; vous en endui- » rez une lame de plomb unie, sur laquelle vous frotterez » l'émail jusqu'à ce que les couleurs deviennent translu- » cides et éclatantes. Après, vous frotterez de nouveau le » morceau de poterie sur la pierre à aiguiser avec de la » salive, que vous étendrez sur un cuir de bouc fixé sur » un morceau de bois, et dont la surface soit unie. Sur » ce cuir, vous polirez l'émail jusqu'à ce qu'il devienne » entièrement brillant, en sorte que, si une moitié était » humide et l'autre sèche, on ne pût distinguer la partie » sèche de la partie humide [1]. »

Après avoir étudié attentivement le texte de Théophile,

(1) Quo facto, tolle partem ceræ ad longitudinem dimidii pollicis, in quam aptabis electrum, ita ut cera ex omni parte sit, per quam tenebis, et fricabis ipsum electrum super lapidem sabuleum æqualem diligenter cum aqua, donec aurum æqualiter appareat per omnia. Deinde super duram cotem et æqualem fricabis diutissime donec claritatem accipiat; sicque super eandem cotem saliva humidam fricabis partem

on reconnaît qu'il donnait le nom d'electrum 1° au bijou d'or émaillé entièrement achevé, 2° à la matière vitreuse elle-même après sa vitrification dans les cloisons du métal. Ainsi lorsque après avoir appris à fabriquer le calice d'or, Théophile veut enseigner à le décorer, il prescrit dans le chapitre LII, ayant pour titre *De imponendis gemmis et margaritis*, de disposer « d'abord une pierre » avec quatre perles placées chacune aux angles de la » pierre, ensuite un émail, electrum; puis à côté de » l'émail une pierre accompagnée de perles, puis de » nouveau un émail, electrum... »; il est évident qu'au moment où l'on pose les pierres et les émaux sur le calice, ces émaux, qui sont sertis dans des chatons comme les pierres, sont entièrement achevés. Nous trouvons plus loin une autre preuve de cette acception par Théophile du mot electrum. On voit en effet dans le chapitre LIII, intitulé *De electris*, où il enseigne à fondre les différentes poudres de verre coloré dans les compartiments de la pièce d'or, que ces poudres ne prennent d'autre dénomination que celle de verres préparés ad hoc : « Accipe » omnia genera vitri quod ad hoc opus aptaveris; » et plus loin : « Hauries unum ex coloribus vitri. » Mais lorsque ces différentes poudres, après avoir été humectée , ont été fondues dans les cloisons du métal et qu'il retire

lateris, quæ ex antiquis vasculis fractæ inveniuntur, donec saliva spissa et rubea fiat; quam linies super tabulam plumbeam æqualem, super quam leniter fricabis electrum usquedum colores translucidi et clari fiant; rursumque fricabis laterem cum saliva super cotem, et linies super corium hircinum, tabulæ ligneæ æqualiter affixum; super quod polies ipsum electrum don c omnino fulgeat, ita ut si dimidia pars ejus humida fiat et dimidia sicca sit, nullus possit considerare quæ pars sicca, quæ humida sit.

le bijou revêtu d'émail de dessous la petite cloche qui lui servait de moufle, il lui donne alors le nom d'electrum, « aperiens vero tolles electrum. » Ainsi, pour Théophile, la première acception du mot electrum est bien celle d'ouvrage d'or émaillé, qu'en français nous nommons un émail, comme le constate le Dictionnaire de l'Académie : « Émail se prend quelquefois pour l'ou» vrage émaillé [1]. »

Théophile, avons-nous dit, a encore donné le nom d'electrum à la matière vitreuse elle-même. En effet, prévoyant qu'elle a pu, lors de la fusion, se retirer et baisser au-dessous du rebord et des cloisons d'or, il prescrit d'en ajouter jusqu'à ce que « l'électre soit liquéfié » et égal sur toute la surface : electrum lavabis, rursum» que implebis donec liquefactum æqualiter per omnia » plenum sit. » Ce n'est pas l'or qui doit se liquéfier, tout au contraire, il doit résister au feu pour contenir l'émail ; l'electrum qualifié de liquefactum ne peut donc s'entendre que de la matière vitreuse. Plus loin, nous trouvons l'attribution du mot electrum à la matière vitreuse exprimée d'une façon beaucoup plus claire encore. Le chapitre LIV est intitulé *De poliendo electro*. Ce n'est pas l'or qu'il s'agit de polir, mais bien la matière vitreuse qui sortant du feu est mate et peut, malgré tout, présenter des inégalités ou recouvrir en partie l'or qui trace le dessin. Aussi, après avoir dit qu'il faut envelopper de cire la pièce émaillée, electrum, pour pouvoir la tenir dans la main, il ajoute : « Vous frotterez avec » soin l'émail même, electrum ipsum, sur une pierre de » grès mouillée » ; c'est bien la matière vitreuse qu'il

(1) Sixième édition ; Didot frères.

s'agit de frotter, car il ajoute : jusqu'à ce que l'or apparaisse également sur toute la surface, donec aurum æqualiter appareat per omnia. Théophile, employant dans la même phrase le mot electrum dans ses deux acceptions, a précisé la matière vitreuse par le pronom ipsum. Le polissage est encore nécessaire pour donner de l'éclat et de la transparence à la matière vitreuse. Théophile ajoute donc : Deinde super duram cotem et æqualem fricabis diutissime donec claritatem accipiat; « ensuite, vous le frotterez longtemps sur une pierre à » aiguiser, dure et unie, jusqu'à ce qu'il prenne de » l'éclat. » Ce n'est pas de l'or qu'il s'agit là, car pour donner de l'éclat à ce métal, on emploie le brunissoir; l'émail, au contraire, s'égalise et prend un premier polissage sur la pierre de Cos. La fin de la prescription ne peut laisser d'ailleurs aucun doute. Théophile, en effet, veut qu'on fasse un troisième polissage de l'electrum sur une lame de plomb, jusqu'à ce que les couleurs « deviennent translucides et éclatantes », super quam fricabis electrum, usquedum colores translucidi et clari fiant; l'electrum dont les couleurs deviennent translucides et éclatantes ne peut être entendu de la caisse d'or et des linéaments de métal, mais seulement de la matière vitreuse. Enfin Théophile prescrit un quatrième frottage de l'electrum, electrum ipsum, sur un cuir jusqu'à ce qu'il devienne assez brillant pour qu'une partie étant humide ne puisse être distinguée de la partie sèche. Ceci ne peut encore s'appliquer qu'à la matière vitreuse. La seconde acception donnée par Théophile au mot electrum répond donc bien au mot français émail dans le sens de « matière vitreuse plus ou moins opaque qui

» peut recevoir différentes couleurs, et qu'on applique à » l'aide du feu sur certains ouvrages d'or, d'argent, de » cuivre[1] ». M. de Lasteyrie a donc eu tort de dire « qu'il » fallait appliquer exclusivement le mot electrum à la » partie métallique, à la monture cloisonnée de l'émail, » et non au produit céramique[2] ».

Théophile aurait-il donné au mot electrum une troisième acception pour désigner, comme le veut M. de Lasteyrie, la partie métallique, la monture d'or cloisonnée, abstraction faite de la matière vitreuse qui doit la remplir? Nous l'avions pensé d'abord[3]; mais une nouvelle étude des chapitres de notre auteur sur l'exécution des émaux nous fait revenir sur cette opinion. On voit, en effet, que le chapitre LII de la *Diversarum artium schedula*, dans lequel Théophile enseigne à fabriquer la petite caisse d'or et les cloisons qui rendent les traits du dessin, n'est pas intitulé *De electris*. Le chapitre LIII, qui porte ce titre, ne s'occupe au contraire que de la matière vitreuse, de la manière de la préparer et de la verser dans les compartiments de la caisse d'or, et des moyens de la parfondre dans le métal. Il est vrai que ce chapitre LIII, qui suit immédiatement les instructions données pour la fabrication de la caisse d'or, commence par ces mots : Hoc modo omnibus electris compositis et solidatis; mais on s'aperçoit facilement que c'est là de la part de Théophile une négligence de style, car dans le reste du chapitre il ne se sert pas du mot

(1) *Dictionnaire de l'Académie*, 6e édition.

(2) *L'electrum des anciens est-il de l'émail?* Paris, 1857, p. 72.

(3) *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge*; Paris, 1856, p. 10.

electrum pour désigner les montures métalliques renfermant les cloisons d'or qui ont été préparées pour recevoir la matière vitreuse, il les désigne au contraire par les mots d'aurum solidatum : « Tolle unam partem auri solidati. » Et après avoir enseigné à émailler l'une des pièces d'orfévrerie préparées, il se garde bien de dire : Disposez de la même manière les autres électres, mais bien les autres pièces; hoc modo reliquas partes compones. Ce n'est qu'après que la matière vitreuse a été parfondue dans les interstices du métal, et alors qu'il retire le bijou de dessous la cloche de fer où la fusion s'est opérée, alors, en un mot, que l'or et la matière vitreuse, unis l'un à l'autre, ne forment plus qu'un tout, qu'il donne au bijou le nom d'electrum : « Aperiens vero tolles electrum. » Cette dissertation a pris un peu trop d'étendue peut-être; mais il était important d'établir la fidélité de notre traduction, qui avait été attaquée par un savant académicien, et de bien constater que le mot electrum, chez Théophile, correspondait au mot français émail, dans les deux sens qui lui sont attribués par le Dictionnaire de l'Académie. Nous nous servirons du mot émail dans ses deux acceptions ; le sens de la phrase indiquera suffisamment s'il est question de la matière vitreuse ou d'un objet de métal revêtu d'émail.

Maintenant que les procédés de fabrication des émaux cloisonnés ont été suffisamment expliqués, nous allons signaler les monuments qui à notre connaissance subsistent encore, en ajoutant à la courte description que nous en donnerons les renseignements qui peuvent conduire à en apprécier l'âge et l'origine.

## II.

*Principaux monuments subsistants de l'émaillerie cloisonnée byzantine.*

Les émaux cloisonnés sont assez rares; fabriqués le plus ordinairement sur fond d'or, ils n'ont pu échapper qu'en petit nombre au creuset, lorsqu'au quatorzième siècle les orfèvres eurent généralement adopté les émaux sur ciselure en relief, et surtout lorsque le goût des émaux fut remplacé, dans l'ornementation des vases d'or et d'argent, par celui des sujets gravés, ciselés et repoussés sur le métal. Il y a vingt ans, ils étaient tout à fait méconnus. M. Albert Way, l'un des archéologues les plus instruits de l'Angleterre, est le premier qui les ait signalés, mais sans leur donner de nom, et en indiquant seulement comme exemples ceux qui décorent la Pala d'oro de Venise et le bijou qui porte le nom d'Alfred [1]. Deux ans après, en 1847 [2], nous les avons fait apprécier davantage en faisant connaître les procédés d'exécution par la traduction que nous avons donnée des chapitres de la *Diversarum artium schedula* de Théophile qui traitent de la fabrication de ces émaux, et en indiquant seize pièces d'orfévrerie byzantine ou occidentale qui en étaient décorées. Le mode d'exécution nous a alors engagé à leur donner le nom de CLOISONNÉS, qui a été accepté, et sous lequel ils sont aujourd'hui connus. Nous avons signalé un beaucoup plus grand nombre de cloisonnés dans nos *Recherches sur la peinture en émail* publiées en 1856, et aujour-

(1) *The archaeological Journal;* juin 1845, t. II.

(2) *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Duménil, précédée d'une introduction historique;* Paris, 1847.

d'hui nous pouvons en faire connaître encore bien davantage. Aucun de ces émaux ne porte de millésime; mais des inscriptions, des figures et des documents fournissent pour quelques-uns une date approximative à peu près certaine. Après avoir séparé les émaux byzantins de ceux qui ont été exécutés en Occident, nous décrirons d'abord ceux dont la date est à peu près certaine. A l'aide de ces émaux et de l'examen attentif que nous avons fait des sculptures et des peintures byzantines, nous classerons chronologiquement, d'après notre appréciation, les autres pièces que nous allons signaler.

1° La célèbre couronne d'or connue sous le nom de couronne de fer, est le plus ancien bijou qui soit enrichi d'émail. Elle a été, en effet, donnée à la cathédrale de Monza par la reine des Lombards Théodelinde († 625), au commencement du septième siècle. Nous l'avons décrite, et nous en avons discuté l'âge et l'origine en traitant de l'orfévrerie, tome II, page 60 et suivantes.

2° Les émaux qui enrichissent l'autel d'or de Saint-Ambroise de Milan, que fit exécuter l'archevêque Angilbert en 835. L'orfévre Volvinius a fait les bas-reliefs d'or et d'argent, qui sont les parties principales du monument; mais les émaux, qui n'en sont que la partie décorative, doivent avoir été exécutés par un des artistes grecs qui travaillaient en grand nombre en Italie à cette

(1) Dans nos *Recherches sur la peinture en émail*, nous avions rangé parmi les émaux une croix pectorale et deux amulettes d'or, comme enrichies d'émail cloisonné; mais ayant revu ces pièces en 1862 et 1863, nous avons reconnu que les figures étaient rendues par une fine gravure dont les intailles étaient niellées d'émail noir, et qu'il fallait plutôt les considérer comme des nielles que comme des émaux. Ces pièces sont décrites à l'ORFÉVRERIE, t. II, p. 57 et 59.

époque. On remarquera que les carnations des figures sont rendues en émail blanc opaque.

3° Les émaux qui décorent la croix dite de Lothaire, conservée dans le trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, que nous regardons comme étant de travail byzantin. Nous les avons décrits dans notre tome II, page 104.

4° Un bijou d'or conservé dans le Museum Ashmolean, à Oxford; il a été découvert en 1696, près de l'abbaye d'Antelney, dans laquelle Alfred le Grand s'était retiré, après avoir été vaincu par les Danois en 878. M. Albert Way en a donné la description, accompagnée d'une gravure qui reproduit le dessus, le dessous et la tranche de ce bijou [1]. L'inscription AELFRED MEC HEHT GEVVRCAN (Alfred ordonna que je fusse fait), qui se trouve sur l'épaisseur de la pièce, laisserait peu de doute sur l'origine qui lui est attribuée. L'émail placé sur le dessus est exécuté par le procédé du cloisonnage; il reproduit une figure dont il est difficile de déterminer le caractère. Les carnations sont en émail blanchâtre; les couleurs employées dans les vêtements sont le vert pâle et le brun rouge semi-translucides; le fond est bleu. Le bijou est terminé par une figure d'animal, en filigrane d'or, qui a tous les caractères du style oriental.

En admettant que l'inscription puisse s'appliquer à Alfred le Grand, ce bijou ne pourrait à lui seul établir que l'art de l'émaillerie était pratiqué en Angleterre au neuvième siècle. L'inscription a pu être gravée après l'acquisition que le roi en aurait faite d'un marchand venu de l'Orient.

(1) *The archaeological Journal,* t. II, p. 164.

5° Les émaux qui contournent la couronne d'or que conserve le trésor de l'église Saint-Marc de Venise. On y voit la figure en buste de l'empereur Léon le Philosophe (886 † 911), qui a dû être le donateur de cette couronne votive, destinée à être suspendue au-dessus d'un autel. Nous l'avons décrite dans notre tome II, page 79.

6° Les émaux qui décorent un calice appartenant au même trésor; l'inscription qui s'y trouve constate qu'il a été exécuté pour un empereur du nom de Romain, qui doit être Romain Lécapène (919 † 944). Nous avons décrit cette pièce dans notre tome II, page 80.

7° Les émaux dont est enrichi le reliquaire de Limbourg. Nous renvoyons le lecteur à la description que nous avons donnée, tome II, page 83, de cette pièce magnifique, qui fut exécutée antérieurement à 976, pour le jeune Basile, fils de Romain II, qui régna sous le nom de Basile II, de 976 à 1025.

8° Les émaux qui décorent la couronne royale de Hongrie, envoyée en présent par l'empereur Michel Ducas (1071†1078), à Geysa Ier, roi de Hongrie (†1077). Nous avons décrit cette couronne dans notre tome II, page 92. Ces beaux émaux sont la preuve que dans la seconde moitié du onzième siècle les émailleurs byzantins avaient conservé une grande habileté.

A la suite de ces émaux, dont la date est à peu près certaine, nous devons décrire la célèbre Pala d'oro de l'église Saint-Marc de Venise, qui est composée de diverses parties dont nous croyons pouvoir dater l'exécution, à l'aide de documents que nous allons faire connaître et discuter.

Pour se bien faire comprendre dans la description d'une pièce qui présente autant de détails, il est nécessaire que la gravure soit sous les yeux du lecteur, et nous le prions de se reporter à la planche CIV de notre Album [1]. L'ensemble de la pala d'oro, qui sert aujourd'hui de retable au maître-autel, a la forme d'un rectangle dont la base est de trois mètres quinze centimètres environ, et la hauteur de deux mètres dix centimètres environ. Elle renferme, encadrés dans de larges bordures chargées de pierres fines et de médaillons ciselés, quatre-vingt-trois tableaux ou figures d'émail qui se détachent sur un fond d'or, et qui sont tous cantonnés, soit par des colonnettes, soit par des pilastres enrichis de perles et de pierres fines. Les tympans des arcs qui surmontent les tableaux ou les figures, et tous les champs qui peuvent se trouver entre les émaux, sont couverts d'une prodigieuse quantité de pierres fines, de perles d'une grande valeur et de petits médaillons d'émail; on y trouve encore deux camées antiques. Cet ensemble est d'un éclat merveilleux et d'une richesse qu'on ne rencontre dans aucun autre monument d'orfévrerie.

Chacun des tableaux, chacune des figures a été exécuté à part sur une plaque d'or ou d'argent doré, et tout l'espace que les sujets ou les figures devaient occuper a été fouillé profondément; dans ces petites cases ainsi préparées, l'orfévre a rendu les linéaments du dessin par de petites bandelettes d'or très-minces posées sur champ; ensuite les différents émaux ont été fondus dans les interstices d'après les procédés que Théophile a

(1) Du Sommerard a donné une planche en couleur de la *Pala d'oro* dans son album, 10e série, pl. XXXIII.

expliqués. C'est ce dont nous avons pu nous convaincre en examinant quelques parties détériorées de la pala, à une époque (1839) où elle était déposée dans le trésor de Saint-Marc.

Elle a été restaurée complétement depuis, et rétablie au mois de mai 1847 sur une base de marbre de diverses couleurs, en arrière du maître-autel de l'église Saint-Marc. Nous l'avons revue deux fois depuis son installation nouvelle, en 1847 et en 1862. Dans l'ensemble, la pala offre aujourd'hui à la vérité un aspect resplendissant d'or, d'émaux et de pierreries; mais il n'est plus possible au public de bien apprécier tous les détails des charmantes peintures en émail qui font, sous le rapport de l'art, son principal mérite, car pour bien juger des tableaux de la partie supérieure, il faut s'élever sur une échelle [1]. Aussi nous ne pourrions donner de la pala une description aussi complète que nous allons le faire, si nous ne l'avions pas examinée tout à loisir avant sa réinstallation.

Au premier aspect, la pala d'oro présente, indépendamment de la partie centrale où se trouve la figure du Christ, cinq rangées horizontales de figures ou de tableaux qui sont superposés les uns aux autres; mais ce n'est pas dans cet ordre qu'on doit l'examiner et la décrire. Elle se compose de deux parties distinctes renfermées dans des cadres semblables. La première partie, ou partie supérieure, qui peut avoir environ soixante-

(1) En 1862, et grâce à l'obligeante intervention de M. le baron de Théis, consul général de France à Venise, nous avons obtenu la faveur d'une échelle, à l'aide de laquelle nous avons pu examiner de nouveau les parties supérieures de la pala.

quinze centimètres de hauteur, se compose d'un médaillon au centre, et de six tableaux placés sous des arcades plein cintre reposant sur trois colonnettes en faisceau. Ces tableaux sont disposés trois par trois à droite et à gauche du médaillon central, qui a la forme d'un quadrilatère dont les côtés sont surmontés par un arc de cercle. Ce médaillon est rempli par la figure de l'archange saint Michel, dont la tête est ceinte d'un diadème de perles et le cou orné d'un collier de pierres fines. Sa longue tunique, émaillée, est enrichie de pierres précieuses. Les bras sont exécutés en haut relief et font saillie hors du tableau. Les plumes des ailes et des parties assez larges de la tunique sont rendues par l'or du fond réservé. D'une main, l'archange tient une perle en forme de cœur, de l'autre, un labarum. L'inscription OAP-MHΛ, ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ, est inscrite au-dessus de sa tête. Les six tableaux d'émail ont pour sujet, à droite de saint Michel, le crucifiement, la descente de Jésus aux enfers, l'entrée du Christ à Jérusalem; à sa gauche, l'Ascension, la descente du Saint-Esprit sur les apôtres, la sépulture de la Vierge. Des inscriptions grecques indiquent les sujets. Remarquons que dans le crucifiement le Christ n'est plus vêtu de ce long colobium que l'on trouve sur le Christ en croix dans les peintures des manuscrits du sixième et du neuvième siècle [1]; il porte simplement un linge qui descend de la ceinture jusqu'aux genoux, comme dans celles de la fin du dixième et du onzième. Dans le tableau de la sépulture de la Vierge, le Christ, placé

[1] Voyez plus haut p. 38 et notre planche LXXX.

derrière le tombeau qui occupe le premier plan, s'empare de l'âme de sa Mère représentée sous la forme d'un enfant serré dans des langes. Ces tableaux, d'environ trente-cinq centimètres en hauteur et en largeur, renferment un assez grand nombre de figures. Les sujets sont sagement composés, les figures, bien groupées, ne manquent pas d'expression, malgré la roideur dont la peinture en émail incrusté ne peut se défaire entièrement. On reconnait là l'œuvre d'une école qui avait encore conservé de bonnes traditions. Trente-huit petits médaillons d'émail sont répartis sur le fond de la partie supérieure de la pala autour du saint Michel, au-dessus des intervalles qui séparent les tableaux et sur les côtés.

Avant la dernière restauration de la pala, cette partie supérieure était séparée de la partie inférieure et rattachée à celle-ci par des charnières qui avaient dans l'origine servi à replier cette première partie sur la partie inférieure.

La partie inférieure de la pala, qui a un mètre quarante centimètres environ de hauteur, se compose d'une partie centrale, et de deux parties latérales, formées chacune de trois rangées de six figures superposées les unes aux autres. Cet ensemble est encadré par en haut et sur les côtés dans une bordure composée de vingt-sept petits tableaux carrés : dix-sept en haut placés horizontalement, et cinq posés verticalement au-dessus les uns des autres sur chacun des côtés. Ils sont, dans les deux sens, séparés les uns des autres par des listels formés de pierres fines et de perles. Le tout est renfermé dans un cadre ciselé, semblable à celui de la partie supérieure. Au premier aspect, l'œil le moins exercé s'aperçoit aisé-

ment que cet ensemble n'a pas été conçu d'un premier jet, et qu'au contraire la pala a dû recevoir des additions et subir des remaniements à différentes époques. Les lignes des rangées latérales ne se rencontrent pas avec celles de la partie centrale. Les petits tableaux de la bordure n'ont aucune correspondance avec les figures des rangées latérales ou du centre.

La partie centrale forme un carré long d'un mètre environ de hauteur sur une largeur d'environ quatre-vingts centimètres; elle est divisée en trois bandes inégales en hauteur. Au milieu, dans un médaillon circulaire dont le contour est formé de pierres précieuses, le Christ est assis sur un trône d'or enrichi de rubis, d'émeraudes, de saphirs et de perles. Le nimbe qui orne sa tête se compose également de ces belles pierres; ses mains, qui sont en haut relief d'or, paraissent avoir été ajoutées sur les mains d'émail qu'elles recouvrent. De la droite il bénit, de la gauche il tient le livre des Évangiles. Le médaillon circulaire qui contient le Christ est tracé dans un rectangle dont les champs sont remplis par quatre médaillons renfermant les figures des évangélistes et par une quantité de pierres précieuses. Les noms des évangélistes sont inscrits en latin au-dessus des figures, et sur le livre que tient chacun d'eux sont tracés les premiers mots de l'Évangile qui lui appartient. La bordure du médaillon circulaire du Christ se relève en pointe jusqu'à la bande supérieure, pour porter un médaillon à contours irréguliers où se trouve représenté un sujet symbolique auquel les Grecs donnent le nom de ἡ ἑτοιμασία τοῦ θρόνου, « la préparation du trône » ; on y voit un trône orné d'un coussin qui porte le livre des

Évangiles au-dessus duquel plane la sainte colombe. Deux chérubins et deux anges sont distribués à droite et à gauche dans des compartiments inégaux.

La bande inférieure de la partie centrale renferme cinq compartiments. Dans celui du milieu, on voit la figure de la Vierge avec les sigles ordinaires MP-ΘΥ (Μήτηρ Θεοῦ); à sa droite est un personnage revêtu du costume de l'un des grands officiers de la cour de Constantinople, avec cette inscription latine: OR. FALETRUS- DI. GRA. VENECIE DUX; c'est la figure du doge Ordelafo Faliero qu'on a voulu reproduire; à sa gauche, la figure de l'impératrice Irène, dont une inscription grecque indique le nom et la qualité.

Les deux derniers compartiments de la bande inférieure de la partie centrale sont remplis par deux inscriptions en émail incrusté que voici :

ANNO MILLENO CENTENO JUNGITO QUINTO
TUNC ORDELAPHUS FALEDRUS IN URBE DUCABAT
HAEC NOVA FACTA FUIT GEMMIS DITISSIMA PALA;
QUAE RENOVATA FUIT TE, PETRE, DUCANTE, ZIANI,
ET PROCURABAT TUNC ANGELUS ACTA FALEDRUS
ANNO MILLENO BIS CENTENOQUE NOVENO.

---

POST QUADRAGENO QUINTO POST MILLE TRECENTOS
DANDULUS ANDREAS PRAECLARUS HONORE DUCABAT,
NOBILIBUSQUE VIRIS TUNC PROCURANTIBUS ALMAM
ECCLESIAM MARCI VENERANDAM JURE BEATI,
DE LAUREDANIS MARCO, FRESCOQUE QUIRINO
TUNC VETUS HAEC PALA GEMMIS PRETIOSA NOVATUR.

Venons aux parties latérales formées, comme nous l'avons dit, de trois rangées superposées de figures. La rangée supérieure se compose de douze figures d'ar-

changes, six à droite, six à gauche; elles sont de profil, dans l'attitude de la salutation, et tournées vers le centre du monument. Quatre des plaques portent des inscriptions grecques donnant les noms de Michel, Gabriel, Raphaël et Uriel; sur les autres on lit seulement l'abréviation O A P des mots grecs ὁ ἀρχάγγελος.

La rangée inférieure, de la même hauteur que la précédente, est remplie par douze figures de prophètes vues de face. Chaque tableau renferme le nom du prophète qu'il reproduit et une inscription. Quatre de ces inscriptions sont en caractères grecs, les huit autres en latin.

Les figures de ces deux rangées, exécutées avec une grande perfection, sont placées sous des arcs bombés dont l'extrados se relève en pédicule pour porter un bouquet de pierres fines ou de perles.

La rangée du milieu, qui est d'une hauteur presque du double des autres, renferme les figures des douze apôtres, d'environ trente centimètres de hauteur. Le premier à la droite du Christ tient un volumen : c'est saint Pierre; les autres, un livre; ils ne sont d'ailleurs signalés par aucun autre attribut. Ces figures sont, avec les figures d'archanges et de prophètes, ce qu'il y a de plus parfait dans la pala. Le dessin en est très-correct, les poses sont pleines de noblesse et les vêtements largement disposés: les émaux des carnations sont fondus avec tant d'art, que l'artiste est parvenu à faire ressortir, par un léger modelé, les diverses parties des visages. On peut regarder ces douze belles plaques comme le chef-d'œuvre de la peinture en émail incrusté. Chaque figure est placée sous un arc plein cintre brisé surmonté d'un

arc en fronton, disposition architectonique qu'on rencontre surtout en Italie dans les diptyques d'ivoire du quatorzième siècle.

Parmi les vingt-sept petits tableaux carrés qui forment bordure par en haut et sur les côtés des parties que nous venons de décrire, onze reproduisent des sujets tirés de la vie et de la passion du Christ, et six, des figures de saints; ces dix-sept tableaux sont ceux qui bordent le haut; les dix autres, qui sont sur les côtés, ont pour sujet des scènes de la vie de saint Marc. Les différents sujets sont indiqués par des inscriptions latines. Ces tableaux offrent une grande finesse d'exécution, et, malgré leur petitesse, les figures y sont bien dessinées et les groupes disposés convenablement. Ils sont tous encadrés dans une petite bordure d'émail bleu.

Chacune des deux parties supérieure et inférieure de la pala est renfermée, comme nous l'avons dit, dans un cadre d'argent doré et ciselé reproduisant des enroulements d'un style élégant qui sont interrompus de distance en distance par des demi-figures ciselées sur or et par de petits médaillons d'émail, où sont reproduits les symboles des évangélistes, des anges et des saints. Ce travail dénote une époque beaucoup plus récente que le reste du monument, et peut appartenir au dernier remaniement de la pala, qui eut lieu sous le gouvernement du doge Andrea Dandolo (1342 † 1354); les médaillons d'émail sont de différentes époques. Lors de la dernière restauration de la pala, de 1842 à 1847, on trouva écrit à la plume, sur le bois auquel sont fixées les plaques d'or et d'argent, cette inscription : M. CCCXLII. GIAM. BONENSEGNA. ME. FECIT. ORATE. PRO. ME. N'y a-t-il pas lieu

de supposer que ce Bonensegna a été l'auteur de la restauration de la pala et de son joli cadre ciselé?

Enfin, pour terminer ce qui a rapport à la description de la pala d'oro, nous devons dire que, d'après Meschinello[1], on comptait sur la pala d'oro, avant 1796, treize cents perles, quatre cents grenats, quatre-vingt-dix améthystes, trois cents saphirs, autant d'émeraudes, quinze rubis, quatre topazes et deux camées antiques. Depuis sa dernière restauration, terminée en 1847, la pala n'est pas moins riche. Le nombre total des pierres qui la décorent s'élève à treize cent trente-neuf; on y compte encore plus de douze cents perles[2].

Les archéologues italiens ne sont pas d'accord sur l'origine de la pala d'oro ni sur l'époque à assigner à la confection de ses diverses parties. Une tradition qui s'est perpétuée depuis le dixième siècle veut qu'elle ait été commandée à Constantinople, en 976, par le doge Orseolo I$^{er}$, qui fit restaurer les édifices incendiés par le peuple lors du meurtre de Pierre Candiano IV, son prédécesseur. Orseolo fit venir en effet de Constantinople des architectes qui commencèrent la construction de l'église Saint-Marc[3]. Tous les anciens chroniqueurs vénitiens, Jean Diacre au onzième siècle[4], Andrea Dan-

(1) *Chiesa ducale di S. Marco*, t. II.

(2) Jacopo Monico, *La Pala d'oro*; Venezia, 1847.

(3) « Succeduto poi l'incendio di parte della chiesa e del Palagio Ducale, quando fu dal popolo ucciso Pietro Candiano, da Pietro Orseolo per la redificatione, da Constantinopoli furono chiamati i piu eccellenti architetti che vi fossero, e con molta solennità restarono, alla presenza del Doge, e di Pietro Malfatto vescovo della città, gettate le fondamenta. » Andrea Morosini, *Historia della città e republica di Venetia*, lib. IV; in Venetia, MDXXXVII, presso Baglioli.

(4) La plus ancienne chronique vénitienne, connue sous le nom de

dolo au quatorzième, Sabellici[1] et Giustiniani[2] au quinzième, sont tombés d'accord de ces faits. Mais comme les inscriptions gravées sur la pala ne font pas mention du doge Orseolo, François Sansovino, auteur du seizième siècle, voulant sans doute concilier la tradition avec l'absence du nom d'Orseolo dans les inscriptions, imagina de dire que la pala, commandée en effet à Constantinople par Orseolo, n'avait été apportée à Venise et placée sur l'autel que sous le doge Ordelafo Faliero, qui gouverna la république de 1102 à 1117[3].

*Chronicon Venetum*, a été attribuée à un certain Sagornino, et cela est venu de ce qu'au folio 38 d'un manuscrit de cette chronique venant de la bibliothèque d'Urbin, se trouve, dans une marge, une charte (ou projet de charte) se référant à l'année 1032 et commençant par ces mots : « *Quadam die nos Johannes Sagornino ferrarius;* » cet écrit se rattache à des intérêts particuliers de Sagornino, ouvrier en fer.

Zanetti a publié le *Chronicon Venetum Sagornino tributum* sans discuter la question; mais M. Pertz, qui l'a publié en second lieu (*Mon. Germ. historica*, IX, 1), fait remarquer que cette charte se réfère plutôt au possesseur du livre qu'à son auteur, et il croit devoir l'attribuer à Jean, diacre vénitien, ministre de Pierre Orseolo, qui avait été envoyé par lui plusieurs fois auprès d'Othon III. En comparant le récit que Jean a laissé de sa légation avec la chronique, M. Pertz en induit que les deux écrits sont de la même personne. Il établit par le texte même de la chronique, qu'elle fut commencée vers 980 et qu'elle a dû être écrite au fur et à mesure des événements qui se déroulaient sous les yeux de l'auteur. Le récit de Jean Diacre s'arrête à l'année 1008.

Le manuscrit de la bibliothèque d'Urbin, aujourd'hui dans la Vaticane, n° 440, qui n'a pas été connu de Zanetti, serait, suivant M. Pertz, le manuscrit autographe. L'écriture est de la fin du dixième siècle ou du commencement du onzième.

La *Chronique de Grado* serait du même auteur.

(1) *Rerum Venetarum lib. IV, prim. dec.*; Venetiis, 1487.

(2) *De origine urbis Venet.*

(3) E la Pala ridotta a perfettione con lunghezza di molti anni per diversi accidenti fu condotta a Venetia sotto Ordelaffo Faliero Doge 33 che visse l'anno 1102. *Venetia città nobilissima descritta;* in Venetia, 1581, f° 36 v°.

Cette opinion, qui ne repose sur aucun document, a été adoptée par Cicognara [1], qui attribuait au temps d'Orseolo la partie supérieure de la pala seulement, et à la restauration faite par Faliero les petits tableaux carrés qui font bordure ; il voulait aussi que toutes les plaques qui portent des inscriptions latines eussent été faites par des artistes italiens [2]. Il a été suivi sur ces deux points par la plupart de ceux qui ont écrit depuis lui sur la pala.

Une opinion toute nouvelle s'est produite dans ces derniers temps. M. F. Zanotto, qui a donné la description de Venise dans un grand ouvrage que la municipalité a publié à l'occasion de la réunion du neuvième congrès scientifique dans cette ville [3], a soutenu qu'aucune des parties de la pala ne pouvait être attribuée au temps d'Orseolo. Il se fonde sur ce que ce doge n'est pas désigné dans les inscriptions gravées sur la pala, qu'Ordelafo Faliero y est seul nommé, que sa figure s'y trouve reproduite, tandis que celle d'Orseolo n'y a pas été placée. Cicognara et les auteurs qui l'ont suivi avaient expliqué ces mots : Hæc nova facta fuit gemmis ditissima pala, de la première inscription, dans ce sens que Faliero aurait renouvelé, restauré la pala en la faisant plus belle. M. Zanotto admet une nouvelle leçon du texte ; il veut qu'on lise l'adverbe nove au lieu de l'adjectif nova [4] ; il ajoute que ce n'est qu'à cause de la mauvaise latinité du temps que l'adjectif a remplacé l'adverbe, et il prétend qu'on doit traduire la phrase dans ce sens : Cette pala,

(1) *Storia della scultura*, I, 163.
(2) *Fabbriche di Venezia.*
(3) *Venezia e le sue lagune*; Venezia, 1847, t. II, 2e part., p. 82.
(4) La quantité s'oppose à ce qu'on lise *nŏvē*.

riche de pierres fines, fut nouvellement faite en l'année 1105, sous le doge Ordelafo Faliero.

Nous croyons que les auteurs italiens n'ont pas pris la bonne voie pour arriver à découvrir la véritable origine de la pala, et à déterminer, autant qu'il est possible de le faire, l'époque de l'exécution de ses différentes parties. Ce n'est pas en dissertant grammaticalement sur la valeur de la versification latine d'une inscription du quatorzième siècle qu'on arrivera à une solution satisfaisante de ces difficultés. On peut y parvenir plus sûrement, ce nous semble, par des recherches dans les anciens chroniqueurs de la république vénitienne, par une explication rationnelle des textes, et surtout par un examen attentif de la nature du monument et de la destination qui lui fut donnée aux différentes époques de sa confection et de sa restauration. Remarquons d'abord que les deux inscriptions, qui sont identiques par le style, la forme des lettres et le mode d'application sur le fond d'or, datent du quatorzième siècle seulement; elles ont été gravées sur le monument en 1345, à l'époque de sa restauration sous le doge Andrea Dandolo. C'est ce qu'indiquent indubitablement ces vers de la seconde inscription :

> Post quadrageno quinto post mille trecentos
> Dandulus Andreas præclarus honore ducabat,
> Tunc vetus hæc Pala gemmis pretiosa novatur.

Maintenant, que disent les historiens sur le doge Orseolo, en ce qui touche le don qu'il aurait fait de la pala à l'église Saint-Marc? La plus ancienne chronique vénitienne (le *Chronicon Venetum*), écrite de 980 à 1008

par Jean Diacre [1], s'exprime en ces termes : In Sancti Marci altare tabulam miro opere ex argento et auro Constantinopolim peragere jussit [2]. Ainsi le doge fait faire à Constantinople une table d'autel pour l'église Saint-Marc, et les termes dont se sert le chroniqueur indiquent un travail peu commun, qui était terminé, qu'il avait sous les yeux, et non une œuvre seulement commandée à Constantinople, et qui aurait encore été dans l'atelier de l'orfévre.

Après Jean Diacre vient Andrea Dandolo. Le célèbre historien était doge de la république, qu'il gouverna de 1342 à 1354. Toutes les archives de l'État étaient donc à sa disposition, et mieux que personne il pouvait écrire l'histoire de son pays. C'est de son temps que la pala reçut sa troisième restauration, et que furent gravées et émaillées les deux inscriptions qui s'y lisent encore. Eh bien, malgré le texte de ces inscriptions qui ne parlent pas du doge Orseolo, Dandolo constate que celui-ci avait fait exécuter à Constantinople, pour l'église Saint-Marc, une table d'autel d'un admirable travail [3]. Voilà un fait établi par les plus anciens historiens de la république, sans que rien puisse faire supposer que la table d'autel n'ait point été apportée immédiatement à Venise sous le dogat même d'Orseolo, malgré sa courte durée de deux années. Arrivons maintenant à ce qu'Andrea Dandolo raconte du gouvernement d'Ordelafo Faliero; mais arrêtons-nous un instant pour examiner la nature du présent

(1) Voyez plus haut la note 4e de la page 405.

(2) Ap. Pertz, *Monumenta Germaniæ historica*, t. IX, p. 26.

(3) Andrea Dandolo, *Chronicon Venetum*, lib. VIII, c. 15, ap. Muratori, *Rer. Ital. Script.*, t. XII, col. 212.

fait par Orseolo à l'église du saint patron de Venise. Ce n'était donc pas une pala, un retable [1] que le doge Orseolo avait offert à Saint-Marc. Au dixième siècle, on ne connaissait pas l'usage des retables, et rien n'était placé à cette époque au-dessus et en arrière de l'autel. Aussi les auteurs ne parlent-ils pas d'une pala, d'un pallium, mais d'un parement, tabulam altaris, qui devait décorer la face antérieure de l'autel. Ce parement d'autel, apporté de Constantinople, fut donc mis en place, et il excitait l'admiration du premier historien de la république, qui était contemporain du doge Orseolo. Que fait Ordelafo Faliero, au commencement du douzième siècle, plus de cent ans après que le parement d'autel d'Orseolo eut été placé à l'autel de la basilique? Suivant un usage qui commençait à s'introduire, il veut décorer le dessus de l'autel, et, à cet effet, il détache le parement d'autel du doge Orseolo, fabriqué à Constantinople, et le transporte au-dessus et en arrière de l'autel; et comme le parement d'autel n'avait pas une élévation suffisante pour produire l'effet qu'on doit attendre d'un retable, il le fait agrandir, et il y ajoute des plaques d'or enrichies de figures d'émail. L'historien doge Andrea Dandolo ne laisse aucun doute à cet égard, et nous ne comprenons pas que les auteurs vénitiens ne se soient pas arrêtés au récit de leur illustre historien. Les termes dont il se sert doivent même faire supposer que la pala

(1) Le mot impropre de Pala ou Palla est dérivé du mot latin pallium, qui, parmi ses nombreuses acceptions, avait pour signification une grande pièce d'étoffe précieuse dont on enrichissait les murs des églises et qu'on plaçait temporairement, à une certaine époque, en arrière de l'autel pour lui servir de décoration. DUCANGE, *Gloss.*, v° Pallium, édit. 1845, n° 2.

serait parvenue jusqu'à son temps dans l'état où l'avait fait mettre Faliero [1].

D'après les faits constatés par le récit des historiens les plus anciens, il est donc établi que le doge Orseolo avait fait exécuter à Constantinople un parement d'autel qui fut apporté à Venise à la fin du dixième siècle, et que le doge Faliero fit entrer ce parement d'autel dans la composition d'un retable d'une dimension plus considérable. Lisez maintenant dans l'inscription nova ou nove, peu importe ; car, sans dénier le fait de la confection à Constantinople du parement d'autel au temps d'Orseolo, l'auteur de l'inscription pouvait dire que la pala, le retable, était un ouvrage nouveau exécuté sous le gouvernement de Faliero, puisque, antérieurement à 1105, aucune pala n'existait au-dessus du grand autel de Saint-Marc.

Recherchons maintenant quelles sont les parties de la pala qui appartenaient au parement d'autel d'Orseolo, et si quelques-unes de ses peintures en émail peuvent être attribuées à des artistes italiens.

Il faut se rappeler d'abord que, dans l'origine, la partie supérieure de la pala se refermait sur la partie inférieure, et qu'elle formait ainsi un véritable diptyque, à la seule différence que la fermeture avait lieu dans le sens horizontal, au lieu de se faire dans le sens vertical, comme cela est ordinairement en usage dans les diptyques. Les charnières qui existaient encore avant

(1) Sequenti anno (1105) dux tabulam auream gemmis et perlis mirifice Constantinopoli fabricatam, pro uberiori reverentia beati Marci evangelistæ, super ejus altari deposuit, quæ aliquibus interjectis thesauris aucta usque in hodiernum extitit. Lib. IX, c. 2, apud MURATORI, *Rer. Ital. Script.*, XII, col. 259.

la dernière restauration, achevée en 1847, dénotaient suffisamment le fait, attesté d'ailleurs par un auteur vénitien qui donne à la pala le nom de diptyque[1].

Cicognara supposait que la partie supérieure de la pala était la plus ancienne, et que seule elle pouvait être attribuée au temps d'Orseolo. Cette partie est en effet fort ancienne, et son état de dégradation avant la dernière restauration de 1847 en était déjà une preuve; mais elle n'avait pu seule composer le parement d'autel, tabulam altaris, qu'Orseolo avait fait faire. Le médaillon de saint Michel, qui est au centre de cette partie supérieure, et les six tableaux qui l'accompagnent, n'ont pas une hauteur de plus de 50 centimètres environ, sans y comprendre bien entendu la bordure d'encadrement, qui doit dater du quatorzième siècle; une pièce d'orfévrerie de cette dimension n'aurait jamais pu constituer un parement d'autel. Qu'on n'oublie pas non plus que des charnières rattachaient cette première partie à une seconde, ce qui avait donné au parement d'autel la forme d'un diptyque. Cet état matériel de la partie supérieure de la pala nous fournit doublement la preuve qu'une partie inférieure égale en hauteur au médaillon de saint Michel devait exister. Il est facile de retrouver cette seconde partie. Le médaillon du Christ, qui est égal en hauteur à peu de chose près à celui de saint Michel, devait occuper le centre de la partie inférieure du diptyque. Indépendamment de ce rapport de proportion, il est à remarquer que le mode d'exécution est

(1) A Constantinopoli fu fatto lavorare quel dittico preziosissimo, che noi chiamiamo Palla. Zanetti, *Dell' origine di alcune arti principali appresso i Veniziani libri due*; Venezia, 1758, p. 92.

le même dans les deux médaillons. Le saint Michel et le Christ ont les mains en haut relief, faisant saillie hors du tableau, ce qui ne se rencontre dans aucune autre des plaques émaillées qui entrent dans la composition de la pala. Ces deux médaillons formaient donc les deux points de centre des deux feuilles du diptyque.

Quant aux parties latérales qui accompagnaient le médaillon central du Christ, elles se reconnaissent aisément. Les douze archanges qui, divisés six par six, forment la première bande des parties latérales actuelles, sont vus de profil, tournés vers le centre du monument, dans une attitude respectueuse. Dans les idées de l'artiste, ils devaient s'incliner en adoration devant le Seigneur. A la place où ils sont aujourd'hui, leurs pieds se trouvent à un point plus élevé que la tête du Christ, et ils s'inclinent sans motif; mais si l'on dispose les plaques d'or sur lesquelles sont figurés les archanges de manière que le haut de ces plaques soit de niveau avec la partie supérieure du médaillon qui le renferme, les têtes des archanges se trouvent à la hauteur de sa tête, et l'on comprend alors l'attitude obséquieuse que l'artiste leur a donnée. Les plaques des archanges, avec les décorations qui surmontent les figures, forment exactement la moitié de la hauteur du médaillon central. Les figures qui s'adaptaient à l'autre moitié doivent être celles des douze prophètes, qui occupent six par six la bande inférieure des deux parties latérales. Les plaques émaillées des prophètes sont égales en hauteur à celles des archanges, et deux de ces plaques superposées font la hauteur du médaillon cen-

Ainsi, le parement d'autel commandé par Orseolo à Constantinople, à la fin du dixième siècle, était composé de deux parties, l'une supérieure, où se trouvait au centre le saint Michel avec trois tableaux de chaque côté; l'autre, au-dessous, qui avait le Christ au centre et deux parties latérales formées chacune de deux bandes superposées, l'une de six archanges, l'autre de six prophètes. Les deux parties ainsi réunies peuvent avoir en hauteur au total un mètre et quelques centimètres, et si l'on y ajoute la bordure qui devait encadrer chacune des parties, on trouve que le parement avait alors la hauteur ordinaire des autels.

Mais, diront les auteurs italiens qui avec Cicognara veulent absolument que la pala ait été faite en grande partie par des artistes italiens, les peintures qui portent des inscriptions latines ne sont pas sorties de la main des Grecs, et n'ont pas été faites à Constantinople : or parmi les plaques émaillées qui auraient ainsi composé le parement d'autel d'Orseolo, il se rencontre huit des plaques des prophètes sur lesquelles on lit des inscriptions latines. On ne peut en aucune façon admettre ici l'opinion de Cicognara, et le latin des inscriptions ne prouve absolument rien contre la provenance grecque des peintures; car il ne faut pas oublier que les peintures en émail incrusté de la pala sont exécutées chacune séparément sur des plaques d'or ou d'argent doré, et que le métal qui sert de fond aux figures ou aux sujets en émail reste libre. Ainsi, les orfévres italiens, qui à différentes époques, sous Faliero, sous Ziani, sous Dandolo, ont agrandi, remanié ou restauré la pala, ont pu graver des inscriptions latines sur le fond d'or des plaques, la

où les Grecs avaient négligé de le faire. Ces inscriptions ne sont donc pas la preuve que les peintures en émail aient été faites en Italie. Nous croyons pouvoir démontrer au contraire que tous les émaux sont de provenance byzantine.

Lorsque Faliero voulut transporter la pala au-dessus de l'autel de Saint-Marc, et faire un retable du parement d'autel du doge Orseolo, il fallut donner une plus grande dimension à cette pièce d'orfévrerie. Au rectangle qui renfermait le médaillon du Christ, il ajouta une bande supérieure et une bande inférieure, divisées chacune en cinq compartiments. Dans la bande inférieure, il plaça la figure de l'impératrice Irène, sa contemporaine, et une autre figure au-dessus de laquelle il grava son nom; puis, pour donner aux parties latérales la même élévation qu'à la partie centrale, il sépara les deux bandes des archanges et des prophètes, pour placer entre elles les douze figures des apôtres. Des orfévres vénitiens ont pu être chargés de la construction du nouveau retable; mais étaient-ils capables de faire ces magnifiques figures d'émail qui reproduisent les douze apôtres? Le dixième siècle avait été l'âge de fer pour l'Italie, qui ne fut pas beaucoup plus heureuse pendant les deux premiers tiers du onzième. Les arts de luxe y avaient à peu près péri durant cette longue période de calamités, à tel point que Hildebrand, sous Alexandre II († 1073), était obligé de faire exécuter à Constantinople les fameuses portes de bronze de la basilique de Saint-Paul, et que, ainsi qu'on l'a vu dans l'historique que nous avons tracé de l'art de l'orfévrerie, Didier, le célèbre abbé du Mont-Cassin, voulant en 1068 avoir dans son église, à

l'exemple de Saint-Marc de Venise, un parement d'autel avec des figures en émail, ne put trouver en Italie d'artistes pour exécuter un pareil travail, et, afin de s'en procurer un, envoya à Constantinople quelques-uns de ses moines avec une grosse somme d'argent [1]. En admettant même que dans l'espace de trente années les orfévres italiens soient devenus d'assez habiles émailleurs pour faire ces grandes figures d'apôtres, n'est-il pas plus naturel de supposer que Faliero les a tirées de Constantinople, où les Vénitiens avaient des comptoirs, que d'admettre qu'il en avait confié l'exécution aux élèves qui s'étaient formés dans les écoles que Didier avait ouvertes dans son monastère. Ces figures d'apôtres sont d'ailleurs de la meilleure époque de l'art de l'émaillerie, et ont une analogie parfaite avec les belles figures d'émail accompagnées d'inscriptions grecques, que l'on voit sur les couvertures de manuscrits de la bibliothèque de Saint-Marc, rapportées de Constantinople, que nous avons fait reproduire dans nos planches CII et CIII. Si Faliero avait eu des artistes italiens à sa disposition, il se serait fait représenter sur la pala en costume de doge et coiffé du bonnet à corne, insigne de sa dignité. Au lieu de cela, on mit dans la bande ajoutée à la partie centrale de la pala la figure de l'un des grands dignitaires de la cour byzantine. M. Zanotto, qui veut que la pala ait été faite en entier sous Faliero, et que les plaques portant des inscriptions latines soient l'œuvre d'artistes italiens, dit que le costume donné au doge est celui qui appartenait au des-

(1) Leo Ostiensis, *Chronica sacri mon. Casinensis*; Lutetiæ Parisiensi, 1668, p. 361. Voyez tome II, p. 215.

pote [1], le premier dignitaire de l'empire oriental [2]. Cet aveu nous suffit. Il est donc constant que, pour faire un doge de ce dignitaire, on s'est contenté, faute de mieux, de graver le nom de Faliero sur le fond d'or de la plaque émaillée qui provenait évidemment de Constantinople. Ceci vient à l'appui de ce que nous disions plus haut, que les inscriptions latines tracées sur les plaques émaillées ne peuvent donner aucune preuve de leur provenance italienne. Pas un artiste italien, à la fin du onzième siècle, n'aurait eu d'ailleurs le talent de produire des figures dessinées avec autant d'art que le sont ces figures d'apôtres dont on s'est servi pour agrandir en hauteur l'ancien parement d'autel d'Orseolo. Nous devons regarder ces émaux, précisément à cause de leur perfection, comme appartenant au dixième siècle, époque à laquelle les arts étaient très-florissants à Constantinople, et où l'art de l'émaillerie était arrivé à son apogée. L'impératrice Irène fut sans doute la donatrice de ces belles peintures qui étaient d'une époque bien antérieure à elle, et sa figure aura été placée par reconnaissance non loin de celle du doge dans la bande inférieure de la partie centrale.

Il ne reste plus qu'à rechercher l'origine des vingt-sept petits tableaux qui font bordure autour des figures. Ont-ils été placés par Faliero dans la pala lors de la conversion du parement d'autel en un retable, ou bien lors de la restauration qui en fut faite sous le dogat de Ziani en 1209 ? Aucun document ne peut donner une solution certaine de la question. A cette dernière époque, les

(1) *Venezia e le sue lagune*, T. II, 2ª part., p. 82.

(2) Codin., *De officialibus palatii Const.*; Bonnæ, 1839, p. 6.

orfévres italiens étaient devenus de bons émailleurs. Cependant, en examinant les termes dont se sert l'historien doge Dandolo, on acquiert la certitude que la restauration faite par Ziani n'a consisté que dans une simple réparation et dans l'addition de pierres précieuses. Dandolo, en effet, ne se sert pas du mot aucta, qu'il avait employé en racontant la mutation que Faliero avait fait subir au parement d'autel d'Orseolo; il dit seulement que sous Ziani la pala fut réparée, et qu'on y ajouta des pierres précieuses [1]. Si on l'avait agrandie de nouveau par des plaques émaillées, n'aurait-il pas parlé de cette addition, puisqu'il mentionnait celle des pierres fines? Au surplus, en admettant que Ziani ait fait ajouter des émaux à la pala, on sera convaincu qu'ils devaient être byzantins, si l'on fait attention que Constantinople avait été prise et pillée cinq ans auparavant par les Vénitiens et les Français, et que les plus précieuses richesses de l'empire oriental étaient précisément apportées à Venise à l'époque où Ziani gouvernait la république (1205 à 1229). Il était beaucoup plus simple pour le doge de se servir de trésors qui ne coûtaient rien à l'État, que de payer des artistes italiens pour émailler les plaques d'or dont il aurait voulu augmenter la pala.

La seconde inscription incrustée d'émail sur la pala énonce une troisième restauration faite en 1345, sous le dogat de l'historien Andrea Dandolo. A cette époque, les émaux cloisonnés étaient abandonnés, et les orfévres

(1) Angelus Faledro solus procurator Ducalis Capellæ, tabulam altaris Sancti Marci additis gemmis et perlis, Ducis jussu, reparavit; Lib. X, cap. IV, apud MURATORI, *Rer. Ital. Script.*, XII, col. 333.

italiens, quand ils voulaient enrichir leurs travaux de peintures en émail, n'employaient plus que des émaux de basse taille. Aucune des plaques émaillées ne pourrait donc être attribuée à cette époque; mais la pala dut être alors entièrement remaniée. Une grande partie des dispositions architecturales de l'orfévrerie et les bordures d'encadrement en argent ciselé et doré appartiennent à ce temps; le style qui les caractérise ne doit laisser aucun doute sur ce point.

En résumé, suivant nous, la partie supérieure actuelle de la pala, le médaillon du Christ, les douze figures d'archanges et les douze figures de prophètes composaient le parement d'autel que le doge Orseolo fit exécuter à Constantinople; les autres plaques d'émail et quelques pierres précieuses auraient été ajoutées par Faliero en 1105, lorsqu'il fit convertir le parement d'autel en un retable; toutes les peintures en émail seraient donc de provenance byzantine. Ziani, au commencement du douzième siècle, se serait contenté de faire restaurer la pala en y ajoutant des pierres fines, et Dandolo, au quatorzième, aurait fait refaire presque entièrement les dispositions architecturales du monument et encadrer chacune des deux parties dans une jolie bordure d'argent ciselé et doré.

En continuant l'énumération des monuments de l'émaillerie cloisonnée byzantine, nous en indiquerons d'abord quatre qui nous semblent appartenir à une époque très-reculée, et qui peuvent être antérieurs à la restauration du culte des images sous Michel III (842).

1° Une croix pectorale émaillée sur or des deux côtés.

Après avoir fait partie de la collection Debruge Duménil (n° 661 de la description), elle a passé dans celle de M. A. J. Beresford Hope. M. Franks en a publié la gravure dans le *Journal archéologique* de Londres [1]. Sur l'une des faces, le Christ est représenté attaché à la croix; il est vêtu du colobium, qui lui descend jusqu'à la moitié des jambes; ses pieds sont fixés séparément par deux clous sur la tablette qui les supporte. La présence de Dieu le Père n'est manifestée que par un Π, première lettre du mot *πατήρ* inscrit sur le sommet de la hampe. Dans le croisillon droit, on voit le buste de la Vierge; dans le croisillon gauche, celui de saint Jean. Les inscriptions en abrégé : Ἴδε ὁ υἱός σου, Ἰδοὺ ἡ μήτηρ σου, que nous avons signalées sur le phylactère de Monza, se retrouvent sur cette croix. Sur l'autre face, la figure en pied de la Vierge occupe le milieu de la hampe; les bustes de saint Jean, de saint Paul, de saint Pierre et de saint André, sont aux extrémités des quatre branches. A droite et à gauche de chaque buste, des lettres grecques superposées tracent les noms des saints apôtres. Les figures se détachent sur un fond vert émeraude. Les autres couleurs employées sont le blanc, le jaune clair, le noir, la couleur de carnation, le bleu clair, le bleu foncé, le rouge vermillon et le violet. En donnant la description de cette croix dans le catalogue de la collection Debruge Duménil [2], nous avons dit que la forme des lettres, le caractère des figures et le style du monument dénotaient un ouvrage byzantin fort ancien, qu'on croyait du dixième siècle, mais qui pourrait remonter

(1) *The Arch. Journ.*, t. VII, p. 51.

(2) *Description de la collection Debruge*; Paris, 1847, p. 570.

plus haut. Aujourd'hui que nos recherches sur l'art de l'émaillerie sont plus complètes, nous croyons devoir l'attribuer en effet à un temps antérieur à ce siècle. Au dixième siècle, l'art de l'émaillerie était, à Constantinople, dans toute sa splendeur, et cette croix, à cause de l'imperfection de son émaillure, ne doit pas appartenir à cette époque. Elle ne peut avoir été confectionnée qu'à une époque où l'art de l'émaillerie était peu avancé; ou bien à l'époque de la décadence de cet art, ce qui très-probablement nous conduirait au delà du onzième siècle. Mais le costume donné au Christ en croix, qu'on retrouve dans les plus anciens crucifix, comme dans le phylactère de Monza et dans les manuscrits du sixième et du neuvième siècle que nous avons décrits, indique une époque fort ancienne. Au dixième siècle, et surtout au onzième, les peintres byzantins ne figuraient déjà plus le Christ sur la croix vêtu d'un long colobium; ils lui donnaient une sorte de jupe qui descendait de la ceinture aux genoux. On en trouvera des exemples dans les manuscrits grecs de ces époques [1] et sur la pala d'oro de Saint-Marc, dont nous venons de donner la description. Assigner une date précise à la croix de M. Beresford Hope est impossible; mais il faut reconnaître que cette pièce est antérieure au dixième siècle.

2° Une petite croix dans le genre de celle de M. Beresford Hope, mais un peu plus petite, conservée dans le musée de Copenhague. Elle a été gravée dans les

(1) Notamment dans un évangéliaire appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris, n° 74, aux folios 58, 59, 99 et 207; nous l'avons décrit plus haut, page 66.

*Mémoires de la Société des antiquaires du Nord* (1840-1843, pl. X). D'un côté est représenté le Christ en croix, de l'autre cinq bustes de saints sont renfermés dans des médaillons. Chaque figure est accompagnée du nom du saint en caractères grecs. Cette croix fut trouvée dans le tombeau de Marguerite, fille de Prémislas II, roi de Bohême, et femme de Waldemar II, roi de Danemark. Cette princesse, plus connue sous le nom de reine Dagmar, mourut en 1213, et fut inhumée à Ringsted. Il est fort possible qu'elle ait apporté cette ancienne croix pectorale de la Bohême, dont les relations étaient fréquentes avec la cour d'Orient.

3° La croix conservée dans le trésor d'Essen, dont nous avons donné la description dans notre tome II; page 110. La plupart des émaux qui la décorent appartiennent à une époque où le style de l'antiquité n'avait pas subi d'altération à Constantinople.

4° Les émaux qui enrichissent la couverture d'un manuscrit conservé à la bibliothèque de Saint-Marc à Venise (codex n° 56). Chacun des ais (de 26 centimètres de hauteur sur 18 de largeur) est contourné par une bordure composée de cloisons d'or de formes irrégulières qui sont remplies par des émaux rouges, violets et verts. Au centre, dans les deux côtés, est une croix; sur l'une on voit le Christ, sur l'autre la figure en pied de la Vierge. La croix de crucifixion, en émail rouge purpurin, se détache sur un fond vert émeraude. Le Christ est vêtu du colobium, sans manches, qui lui descend jusqu'aux pieds. Les croix sont entourées de dix médaillons d'émail, renfermant des figures de saints en buste ou des ornements. L'irrégularité que l'on remarque dans la

bordure et la nature des émaux sont les signes d'une époque fort ancienne.

Nous allons maintenant signaler des émaux qui nous paraissent appartenir à la seconde moitié du neuvième siècle et au dixième, époque la plus florissante et la plus active des arts industriels à Constantinople.

1° Nous plaçons en première ligne ceux qui décorent six belles pièces d'orfévrerie, appartenant au trésor de l'église Saint-Marc de Venise, dont nous avons déjà donné la description en traitant de l'orfévrerie, sous les numéros 6 à 10 et 13, dans notre tome II, page 76 et suivantes. Nous prions le lecteur de s'y reporter.

2° Les seize émaux qui enrichissent la belle bordure d'or qui sert de cadre à la Vierge dite Nicopeja (qui donne la victoire). Ce tableau, qui représente la Mère de Dieu à mi-corps, tenant devant elle son divin Fils, a été apporté à Venise après la prise de Constantinople par les Latins en 1204[1]. Il est placé au fond d'un tabernacle et sert de pala à l'autel de la Vierge, situé dans le bras septentrional de Saint-Marc. Les dix émaux placés dans le haut et dans le bas de la bordure reproduisent des figures en buste, parmi lesquelles on voit celles du Christ et de la Vierge; les six qui sont disposées trois par trois sur les côtés, des figures de saints en pied. Toutes sont accompagnées de leurs noms en caractères grecs. L'orfévrerie de la bordure est un travail vénitien du dix-septième siècle.

3° Les quarante-huit émaux qui décorent la belle couverture d'argent doré de l'évangéliaire grec du

[1] TIEPOLO, *Trattato dell' imagine della gloriosa Vergine*; in Venetia, 1618.

dixième siècle, conservé dans la bibliothèque de la ville de Sienne. Notre planche CI, qui reproduit l'ais supérieur de cette couverture, le texte explicatif qui l'accompagne et la vignette en tête du chapitre qui offre la reproduction de l'émail central de l'ais inférieur, nous dispensent de toute nouvelle description.

4° Les beaux émaux qui enrichissent les couvertures des deux manuscrits de la bibliothèque de Saint-Marc de Venise, dont nous avons reproduit l'un des ais dans nos planches CII et CIII. Ces planches et le texte descriptif qui les accompagne feront connaître ces émaux à nos lecteurs.

5° Les émaux du reliquaire byzantin appartenant aux religieuses de Notre-Dame de Namur, que nous avons décrit tome II, page 98.

6° Une croix pectorale d'or sur laquelle est reproduit en émail le Christ sur la croix. Au-dessus de la croix, on lit les sigles ordinaires $\overline{\text{IC}}$ $\overline{\text{XC}}$, et une inscription grecque, se détachant en émail blanc sur un fond d'émail bleu, qui est ainsi conçue : O BACIΛEC (Βασιλεύς) THC ΔOΞHC, Jésus-Christ, le Roi de gloire. Le dessin de la figure est très-correct ; le Christ est nu et porte un simple jupon blanc, noué par un cordon rouge, qui descend de la ceinture aux genoux ; les carnations sont rendues en couleurs naturelles d'un ton chaud, et les émaux ont été fondus avec tant d'habileté qu'elles offrent un certain modelé sans qu'on s'aperçoive que différentes teintes d'émail aient été juxtaposées. Les émailleurs de l'Occident n'ont jamais pu arriver à ce degré de perfection. La barbe et les cheveux sont noirs ; le cloisonnage des pieds et des mains, d'une finesse extrême, a su

conserver aux détails du dessin une correction bien rare dans les émaux incrustés. Le nimbe est en émail vert à croix blanche. La hauteur totale est de quatre-vingt-quinze millimètres, la largeur de vingt, la longueur de la traverse de soixante-deux. Ce bel objet appartient à M. Pierre de Sevastianoff, conseiller d'État actuel de l'empereur de Russie. Il a été exposé, en 1865, au Palais de l'industrie, à Paris, dans le Musée rétrospectif.

7° Les émaux qui décorent la couverture de l'évangéliaire de Gotha, la coupe de sardonyx de la Bibliothèque impériale, le calice de Saint-Remi de Reims et l'épée du trésor de l'église d'Essen, pièces dont nous avons déjà donné la description dans notre tome II, pages 98, 111, 112 et 223.

8° Une plaque d'or (de 25 centimètres de hauteur sur 18 de largeur) sur laquelle est reproduite, en figures d'émail, la scène de la crucifixion. Elle appartient à la Riche-Chapelle du palais royal de Munich. Le Christ est attaché à la croix, le sang jaillit de son côté et tombe dans un vase placé au-dessous. La Vierge et une sainte femme se tiennent à la droite du Sauveur ; à la gauche sont placés saint Jean et le soldat Longin, la tête casquée et portant un bouclier au bras gauche ; quatre anges, dont on ne voit que le buste, volent au-dessus des bras de la croix ; au-dessous, dans le bas du tableau, trois soldats se partagent les vêtements du Sauveur. Ils sont casqués et portent, de même que Longin, la brigandine à écailles. Le jupon blanc qui ceint les reins du Christ et descend jusqu'aux genoux, est attaché par un cordon rouge, comme dans la croix pectorale que nous venons de décrire sous le n° 6. L'inscription H CTAYPΩCIC

indique le sujet. Au-dessous des bras de la croix, on lit les inscriptions ΙΔΕ Ο ΥΙΟϹ ϹΟΥ, ΙΔΟΥ Η ΜΗΡ ϹΟΥ, « Voici ton fils, voici ta mère », paroles adressées par le Christ à la Vierge et à saint Jean. Le dessin des figures est correct. L'emplacement que devait occuper chacune d'elles a été abaissé au marteau ou champlevé sur la pièce d'or, et dans la petite case ainsi préparée, tous les détails du dessin ont été rendus par un cloisonnage d'or d'une délicatesse extrême. Les émaux présentent une grande variété de couleurs. Cette belle plaque a été publiée par M. le docteur de Hefner-Alteneck [1].

9° Les émaux que l'on voit sur la boîte d'or du Musée du Louvre, que reproduit notre planche XLII.

10° Les petits émaux qui accompagnent au nombre de quatre une pierre fine à chacun des angles de la couverture d'un évangéliaire appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 10514, ancien 1118 suppl. lat.). Cette couverture a dû être exécutée à la fin du onzième siècle. Les émaux ont été employés à son ornementation, de même que la plaque d'ivoire et les pierres fines, par l'orfévre français ou italien qui l'a faite.

11° Les émaux qui enrichissent la couronne et l'épée conservées dans le trésor de l'empereur d'Autriche, à Vienne, comme provenant de Charlemagne. Nous avons donné la description de ces deux pièces dans notre tome II, p. 154.

12° La décoration en émail d'une autre épée dite de saint Maurice, conservée dans le même trésor.

(1) *Kunstwerke und Geräthschaften des Mittelalters und der Renaissance;* Frankfurt, 1857, t. II, pl. 40.

13° Enfin les émaux dont est orné le couvercle en forme de pomme d'un long étui d'or renfermant la moitié du bâton de saint Pierre, qui est conservé dans l'église de Limbourg. En 980, Othon II ordonna de partager la canne du prince des Apôtres, déposée dans la cathédrale de Trèves, entre cette église et le Dôme de Cologne. La moitié conservée à Trèves fut renfermée dans un étui d'or en forme de canne; la pomme s'ouvre à charnière, afin de pouvoir en tirer la relique. La partie hémisphérique de cette pomme est enrichie de cercles d'or chargés de pierres fines. Quant à la partie cylindrique, au-dessous de la charnière, qui unit la pomme à l'étui, elle est décorée de deux rangées de triangles qui se joignent; les uns sont chargés de perles, les autres sont remplis par des émaux cloisonnés très-fins, où sont reproduits les symboles des évangélistes et des figures en buste de saints. M. de Quast, s'appuyant sur ce que ce reliquaire a été exécuté par ordre d'Othon II et sur ce que les couleurs de ses émaux sont moins harmonieuses que celles des émaux du reliquaire de la vraie croix, conservé également dans l'église de Limbourg, croit que le reliquaire du bâton de saint Pierre a été exécuté en Allemagne [1]. Cela est fort possible; mais les émaux nous paraissent sortis de la main d'un Grec, et accusent un caractère essentiellement byzantin. Quand on voit les émaux allemands dont l'exécution est cependant postérieure, comme ceux des croix d'Essen, on ne peut admettre que les émailleurs allemands aient acquis dès 980 assez d'habileté pour avoir fait les émaux du reliquaire de saint Pierre.

[1] *Les émaux d'Allemagne et les émaux limousins;* Paris, 1860, p. 5.

Nous terminerons nos indications d'émaux byzantins par ceux qui décorent trois pièces d'orfévrerie appartenant au onzième siècle, à savoir ·

1° La croix de la reine Gisila, dont nous avons donné la description dans notre tome II, page 115, et que reproduit notre planche XXXVI. Les émaux qui la décorent sont rapportés dans la bordure avec des pierres fines ; ils peuvent appartenir au dixième siècle.

2° La couverture d'un évangéliaire qui appartient à la Bibliothèque royale de Munich (n° 57). Elle a été exécutée sur l'ordre de l'empereur Henri II. Nous en avons fait reproduire l'ais supérieur dans notre planche XL. Les douze petites plaques d'émail distribuées par trois, en haut, en bas et sur les côtés, reproduisent les demi-figures de Jésus et de onze apôtres. Toutes ces pièces sont finement exécutées en émaux cloisonnés sur or. Les vêtements sont resplendissants de diverses couleurs dont les tons sont très-harmonieux, les carnations sont en émail rosé. Les minces filets d'or du cloisonnage tracent en caractères grecs, au niveau de l'émail, le monogramme du Christ et les noms des apôtres. Tous ces émaux appartiennent évidemment à l'art byzantin. Aux angles sont des médaillons qui reproduisent les symboles des évangélistes. Ces émaux, moins parfaits que ceux des Grecs et dont les couleurs sont un peu criardes, doivent avoir été faits par un artiste allemand élève des émailleurs byzantins venus en Allemagne.

3° Le reliquaire de la vraie croix conservé dans le trésor de l'église de Gran, en Hongrie; nous l'avons décrit et nous en avons signalé les émaux dans notre tome II, page 96.

## III.

### *Monuments de l'émaillerie cloisonnée occidentale.*

Les émaux cloisonnés sur or et sur argent doré appartenant aux artistes de l'Occident sont plus rares que ceux des Byzantins. Nous pouvons cependant citer un certain nombre de pièces qui en sont enrichies.

1° Les deux croix d'or conservées dans le trésor de l'église d'Essen, qui furent données au monastère d'Essen par l'abbesse Mathilde, deuxième du nom, appelée au gouvernement de ce monastère vers 998 et morte en 1002. Nous avons donné la description de ces croix et des émaux qu'on y voit dans notre tome II, pages 196 et 200.

2° Une boîte très-riche, en forme de couverture de livre, renfermant un évangéliaire du onzième siècle (ms. n° 54), appartenant à la Bibliothèque royale de Munich. Le plat supérieur de cette couverture est revêtu d'une feuille d'or où le Christ est représenté dans l'action de bénir. Le nimbe du Christ, de même que le livre qu'il tient à la main, est en émail cloisonné. La bordure d'encadrement contient deux médaillons d'émail : dans l'un, le Christ; dans l'autre, la Vierge, avec une inscription latine. Les couleurs employées sont le bleu foncé, le bleu clair, le blanc et le rouge ; les carnations sont en émail rosé. Ces émaux appartiennent évidemment à l'art allemand. De petits émaux carrés reproduisant des animaux d'une exécution très-délicate, sont répartis comme ornement sur le fond de la plaque d'or ; ceux-là sont au contraire byzantins.

3° Une croix d'or conservée dans le trésor du roi de Hanovre, enrichie tout à la fois d'émaux cloisonnés et d'émaux champlevés. D'après l'inscription qui s'y trouve, elle a été faite pour le margrave Eibertus de Misnie, dont la mort remonte à 1068. Nous en reparlerons dans l'historique de l'émaillerie en Allemagne.

4° La croix que possède le trésor de l'église d'Essen, provenant de l'abbesse Mathilde, troisième du nom, qui gouvernait le monastère d'Essen dans le dernier quart du onzième siècle. Nous l'avons décrite dans notre tome II, page 198.

5° La couverture d'or d'un évangéliaire du onzième siècle, conservé dans le trésor de la cathédrale de Milan. Cette couverture n'a pas été faite pour le manuscrit; elle est moins large, et une bande d'or a été ajoutée près du dos, pour lui donner la largeur nécessaire. Dix-neuf émaux reproduisant des sujets ou des figures sont posés sur le fond d'or de la plaque; de jolis rinceaux d'or rendus par des fils granulés couvrent les parties du champ qui ne sont pas occupées par les émaux. On voit encore sur la plaque quatre inscriptions latines rendues en lettres superposées par un cloisonnage d'or sur un fond d'émail. Tout indique un travail italien de la fin du onzième siècle ou plutôt du commencement du douzième. Au centre est le Christ en croix. La figure du Sauveur se détache en or sur le fond vert de la croix; le linge qui lui ceint les reins et descend jusqu'aux genoux est seul émaillé. La croix du nimbe est en émail, et au titre de la croix on lit cette inscription : LUX MUNDI. Les quatre plus grands émaux placés sous les branches de la croix reproduisent, à la droite du Christ, le soldat

avec la lance et la Vierge; à la gauche, le soldat qui tient l'éponge et saint Jean. Les inscriptions, MARIA EN FILIUS TUUS, APOSTOLE ECCE MATER TUA, s'écartent du texte ordinairement adopté par les Grecs. Dans le haut de la plaque, l'émail du milieu, au-dessus de la croix, reproduit le Christ dans une gloire, assis et bénissant. Les deux émaux carrés, au-dessus des bras, offrent chacun les figures de six des apôtres. Les symboles des évangélistes sont représentés dans des médaillons placés aux angles. Au-dessous de la croix, un émail carré reproduit la descente du Sauveur aux enfers. On trouve encore parmi les émaux du bas les figures de saint Ambroise et de saint Satyre. La bordure se compose de pierres fines alternant avec des émaux d'ornements. La hauteur de cette magnifique couverture est de quarante-trois centimètres; la largeur, non compris la bande d'or ajoutée, est de trente-trois.

6° La riche couverture d'un évangéliaire antérieur au sixième siècle, écrit en lettres d'or sur vélin pourpre, appartenant à la Bibliothèque impériale de Paris (n° 9383, ancien 650 suppl. lat.). Le plat supérieur de cette couverture renferme une belle plaque d'ivoire sculptée en relief, qui est encadrée dans une riche bordure d'or composée de deux bandes chargées de pierres fines cabochons et de perles; entre ces deux bandes sont placées, de chaque côté, cinq petites plaques d'émail cloisonné, serties sur la couverture comme les pierres fines. Ces émaux figurent des ornements variés d'un goût plutôt italien que grec. Les couleurs employées sont le rouge et le blanc opaques, le bleu, le vert et le jaune semi-translucides. On ne saurait donner à cette

couverture une date postérieure au douzième siècle.

7° Un reliquaire appartenant à l'église Saint-Severin de Cologne. Presque tous les ornements de ce reliquaire, qui était un des plus riches de l'Allemagne, ont été enlevés ; il en reste un très-beau médaillon de onze centimètres de diamètre, où la figure de saint Severin, entièrement en émail, se détache sur le fond de l'or. Le saint évêque est représenté assis sur un siége de forme ancienne orné d'un coussin ; il porte l'ancienne chasuble relevée sur les bras, avec le pallium blanc orné d'un grand nombre de croix noires ; il tient de la main droite sa crosse, et de la gauche, un livre ; sa tête est nue et nimbée. L'inscription SCS SEVERINUS ARCHIEPISCOP. se détache en émail bleu sur le fond d'or [1]. Sur le socle inférieur du reliquaire, on voit encore deux petites plaques oblongues, reproduisant des ornements non plus en émail cloisonné, mais en émail champlevé. Ce monument appartient au commencement du douzième siècle.

8° Quatre émaux en forme de demi-circonférence, appartenant au trésor de la cathédrale de Troyes (Aube). On y lit en lettres d'émail des inscriptions latines, qui ne sont autres que les premiers mots de chacun des évangiles. On y trouve des émaux verts, rouges et bleus translucides, le blanc, le vert d'eau, le bleu lapis et la couleur de carnation opaques. L'émail est encadré dans une bordure d'or chargée de pierres fines. Ces émaux, qui doivent appartenir au douzième siècle, ont été décrits par M. Le Brun-Dalbanne [2] et reproduits en cou-

(1) M. l'abbé Bock a reproduit cet émail dans *Das heilige Köln*, pl. XLI.

(2) *Recherches sur l'histoire et le symbolisme de quelques émaux du trésor de la cathédrale de Troyes*; Troyes, 1862.

leur par M. Gaussen, dans le *Portefeuille archéologique de la Champagne*.

9° Un autel portatif appartenant au trésor de l'église de Conques (Aveyron). La bordure d'orfévrerie qui encadre la pierre sacrée, d'albâtre oriental, est décorée de pierres fines et de quatorze émaux cloisonnés. Les dix plus grands représentent des figures, les quatre plus petits, de simples ornements. Au centre, dans le haut, est le buste du Christ; dans le bas, l'Agneau; aux quatre angles, les symboles des évangélistes. Sur les côtés, les émaux, distribués par deux dans la hauteur, reproduisent des figures de saints et de saintes en buste. Les deux figures d'en haut ont des nimbes en forme de losange; on lit sur le fond d'or, auprès de la tête de celle qui est à la gauche du Christ, S. Maria, et sur le fond du tableau de celle qui est à sa droite, S. D. Fides. Les reliques de sainte Foy furent apportées à Conques sous Charles le Chauve, et elle est devenue la patronne de l'église.

M. Alfred Darcel a publié l'autel portatif de Conques avec les autres pièces du trésor de cette église, et en a donné une description qu'il a accompagnée d'un commentaire [1]. Le nom de sainte Foy, d'une sainte née en France, inscrit sur un des émaux, fait penser au savant archéologue qu'on possède dans l'autel de Conques un monument sinon d'orfévres nationaux, du moins d'orfévres occidentaux; mais il se demande si ces artistes ne seraient pas plutôt des Grecs travaillant en Italie. Le nimbe carré n'a pas été en usage en France, et nous

(1) *Trésor de l'église de Conques dessiné et décrit par* ALFRED DARCEL; Paris, 1861.

paraît devoir éloigner l'idée d'un travail national. Les inscriptions latines des noms de la Vierge et de sainte Foy ne signifient rien, puisqu'elles ne sont gravées que sur l'or qui sert de fond à l'émail. L'autel ayant été donné au monastère de Conques par l'abbé Bégon, qui en eut le gouvernement de 1099 à 1118, ces émaux peuvent appartenir au dixième siècle ou au onzième.

10° La châsse des rois mages, conservée dans la cathédrale de Cologne, est enrichie d'une grande quantité de petites plaques d'émail cloisonné, reproduisant des ornements. Elle a été exécutée dans la seconde moitié du douzième siècle. Nous en avons donné la description dans notre tome II, page 233.

11° La châsse de Notre-Dame, conservée dans la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, terminée en 1237, est également enrichie d'émaux cloisonnés. Nous avons donné la description de cette belle pièce d'orfévrerie dans notre tome II, page 287; nous n'avons à parler ici que de ses émaux. L'orfévre qui élevait un splendide monument dans la forme d'une église, ne pouvait manquer de déployer toutes les ressources de l'émaillerie pour le décorer. Ainsi les grandes arcades trilobées qui s'élèvent au centre de chacune des faces du monument, les arcs angulaires qui reposent sur des colonnettes accouplées et qui surmontent les statues des douze apôtres, les longues bandes horizontales qui forment la base de l'édifice, les plates-bandes qui encadrent la toiture et couvrent le rampant des grands pignons, sont composés de petites plaques d'émail aux dessins et aux couleurs variés, qui alternent avec des plaques de filigranes dont les capricieux contours enchâssent des pierres fines. Les

nimbes qui auréolent les têtes des apôtres, ainsi que les facettes de la pomme centrale du faîtage, sont également enrichis d'émaux cloisonnés. Ces émaux, dont les RR. PP. Arthur Martin et Charles Cahier ont donné de magnifiques planches coloriées [1], sont évidemment l'œuvre d'un orfévre de l'Occident. Tous les dessins variés qu'ils reproduisent sont tracés au compas, et les différentes combinaisons du cercle en ont fourni tous les éléments. On ne retrouve plus là les capricieux détails et l'élégante incorrection des émaux byzantins. Le bleu lapis, le blanc, le gris bleu, le vert clair, le jaune et un beau rouge vermillon sont les couleurs employées dans ces émaux. Dans quelques-uns des nimbes, on trouve des émaux de trois couleurs, brun rouge, vert, jaune, qui sont juxtaposés sans être séparés par un filet de métal. Ce système a été mis en pratique par les émailleurs occidentaux au douzième siècle. Cependant il y a lieu de supposer que les pièces émaillées de cette sorte ne datent pas de l'origine du monument, et qu'elles sont le résultat d'une restauration postérieure.

12° Un médaillon de forme ronde, représentant le crucifiement, qui appartient au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris. Le travail en est très-fin; les carnations des figures sont en émail couleur de chair; un feuillage blanc se détache sur le fond, qui est d'un bleu très-foncé. Le bleu clair, le blanc et un émail incolore sont employés dans les vêtements et dans les accessoires. Ce monument paraît être de travail italien; il peut dater du treizième siècle ou du quatorzième.

(1) *Mélanges d'archéologie*, t. I, pl. V à IX.

## IV.

### *Émaux cloisonnés sur cuivre.*

Jusqu'à présent nous n'avons signalé que des émaux sur or et sur argent; les émaux cloisonnés s'exécutaient également sur cuivre. Nous citerons en ce genre une très-belle plaque qui a été longtemps conservée dans la collection de M. le comte de Pourtalès-Gorgier[1]; elle était probablement appliquée sur l'un des ais d'une couverture de livre. Saint Théodore d'Héraclée y est représenté debout, armé d'une lance dont il perce un serpent étendu à ses pieds; son bras est protégé par un bouclier orbiculaire: le saint est vêtu d'une sorte de cataphracte, recouverte d'une chlamyde agrafée sur l'épaule; un cheval occupe le côté droit du tableau. Les figures se détachent sur un fond vert tendre enrichi de rameaux bleus à fleurettes. On voit dans le haut une inscription, en caractères grecs fort incorrects, divisée en deux parties par la tête du saint; à droite on lit : Ο ΑΓΙΟC ΘΕΟΔΟΡΟC, saint Théodore ; à gauche, Ο ΒΑΘΗΡΙΑΚΗC, qu'on peut traduire par Maitre des reptiles par le glaive. Cet émail, que nous avons fait reproduire dans la planche CV de notre Album, a seize centimètres de largeur sur dix-neuf centimètres de hauteur. Le contour extérieur des figures est tracé par un filet de métal d'environ deux millimètres de largeur; les détails intérieurs du dessin sont rendus au contraire par des fils d'une ténuité extrême. Quelques

(1) A la vente qui a été faite de cette collection en mars 1865, ce bel émail (nº 1746 du Catalogue) a été adjugé moyennant 10,395 francs. Il a été exposé, d'août à novembre 1865, dans le Musée rétrospectif au palais de l'Industrie sous le nom de M. Basilewski, à qui il appartient.

détériorations laissent parfaitement apercevoir que les traits de métal qui expriment le dessin du sujet ne tiennent pas au fond. Les carnations sont en émail d'une teinte de chair assez naturelle ; les couleurs employées dans les vêtements et dans les accessoires sont le bleu lapis, le bleu gris, le vert, le rouge vermillon, le blanc, le jaune et le noir. Le tableau est encadré dans une bordure de cuivre repoussé et ciselé, présentant des figures de saints d'un bon dessin et d'une grande finesse d'exécution, qui sont séparées par des entrelacs capricieux et des fleurons tels que nous en avons retrouvé au milieu d'autres ornements, dans un délicieux évangéliaire grec du dixième siècle, de la Bibliothèque impériale de Paris (n° 64, fol. 3). La moitié de cette bordure a malheureusement disparu, et la partie subsistante, qui encadre deux côtés seulement, est endommagée. On y voit la figure en pied de saint Démétrius et le buste de saint Pantaléon. Dans le texte explicatif qui accompagne notre planche CV, nous avons donné les motifs qui nous engageaient à dater cet émail du dixième siècle.

Nous avons vu un autre émail cloisonné sur cuivre dans le Musée du Collége romain, à Rome. C'est une grande figure de Christ de vingt-six à vingt-huit centimètres de haut. La tête du Sauveur est nimbée ; il tient à la main un volumen. Les contours de la figure ayant été tracés sur la pièce de cuivre, l'espace qu'elle devait occuper a été champlevé. Tous les traits intérieurs du dessin ont été ensuite rapportés sur le fond de cette sorte de caisse ainsi préparée. Les traits principaux dans les vêtements sont assez épais, deux millimètres environ, mais les traits de détail sont d'une ténuité extrême.

C'est le procédé employé dans l'émail de saint Théodore, dont nous venons de parler. Le visage, les mains et les pieds sont en couleur de chair foncée ; le vêtement est bleu d'azur, le volumen blanc, les traits du nimbe sont rouges ; entre les branches de la croix se trouve un enroulement qui renferme une feuille découpée en cinq dentelures aiguës. Le Christ bénit à la manière latine, et l'on ne voit sur la plaque aucune inscription grecque. Serait-ce là un spécimen des ouvrages des émailleurs italiens du douzième siècle sortis de l'école grecque?

Nous ne pouvons pas citer d'autre pièce en émail cloisonné sur cuivre qui reproduise des sujets ou de grandes figures ; mais les émailleurs rhénans ont très-souvent employé les procédés du cloisonnage pour rendre en cuivre des détails d'ornements sur des listels qui entrent dans l'ossature des grandes pièces de cuivre émaillé. On en rencontre des exemples sur un grand nombre de monuments.

## V.

### *Caractères généraux des émaux cloisonnés.*

La connaissance des monuments d'émaillerie que nous venons de signaler nous met à même de résumer les caractères généraux des émaux cloisonnés.

Le plus souvent ces émaux sont renfermés dans une caisse de métal, où les figures, ainsi que le fond sur lequel elles se détachent, sont exécutées en émail ; et le métal n'est employé dans l'intérieur de cette caisse que pour exprimer les traits du dessin par des bandelettes rapportées sur le fond. Mais quelquefois c'est le métal qui sert de fond au tableau : dans ce cas, tout l'espace

que le sujet occupe a été champlevé ou repoussé en creux sur la plaque de métal, et les traits du dessin ont été rendus de même par de fines bandelettes de métal dans cette partie champlevée ou abaissée. Deux des encoignures de la boîte du Louvre que reproduit notre planche XLII sont exécutées de la première façon, les deux autres de la seconde.

Les carnations sont toujours reproduites par de l'émail auquel l'artiste a cherché à donner autant qu'il l'a pu la couleur des chairs. La palette des émailleurs grecs est très-riche : les couleurs par eux employées sont le blanc, le rouge purpurin, le brun rouge, le bleu foncé, le bleu clair, le vert émeraude, le vert clair, le jaune, le violet, la couleur de carnation et le noir. Le blanc, le noir, le bleu lapis sont toujours opaques ; les autres couleurs se rencontrent soit opaques, soit à l'état de semi-translucidité ; le jaune est rare. Deux teintes différentes, si ce n'est dans les carnations, ne sont jamais juxtaposées sans être séparées par un filet de métal.

Les émaux cloisonnés byzantins ayant obtenu une grande vogue en Occident, les orfévres grecs, et, après eux, les orfévres italiens et allemands, les ont souvent exécutés sur or par pièces de petite dimension, qui étaient ensuite enchâssées dans un chaton, et fixées sur les objets qu'elles étaient appelées à enrichir, à l'instar des pierres fines avec lesquelles elles alternaient. Ces petites plaques d'émail ayant ainsi été préparées à part, il en est résulté que souvent elles ont été employées à l'ornementation de pièces d'orfévrerie pour lesquelles elles n'avaient pas été spécialement fabriquées. Aussi rencontre-t-on des émaux grecs sur des monuments

français, italiens ou allemands, et la date assignée à ces monuments n'est pas toujours un guide certain pour déterminer l'âge des émaux, qui sont souvent d'une époque plus ancienne.

Les émaux cloisonnés ont concouru à l'embellissement d'objets de toute sorte. Théophile invite l'élève chéri auquel il adresse sa *Diversarum artium schedula* à en décorer tous les instruments du culte et de la liturgie : « Cruces quoque et plenaria et sanctorum pignorum scrinia, simili opere cum lapidibus et margaritis atque electris ornabis [1]. » Les épées, les couronnes, les vêtements même étaient enrichis d'émaux de ce genre; les gants qui font partie du costume impérial de Charlemagne conservé dans le trésor de Vienne, sont brodés de perles et ornés de petites plaques d'émail cloisonné. On trouvera des spécimens d'émaux cloisonnés dans nos planches VI, XL, XLII, XCIX, CI à CV.

## VI.

### *Émaux cloisonnés à jour.*

On verra plus loin qu'avant que les procédés de la fusion de l'émail dans les interstices d'un cloisonnage métallique eussent été découverts, les orfévres taillaient du verre coloré translucide sous différentes formes, et sertissaient ensuite ces morceaux de verre dans des compartiments de métal, avec lesquels ils composaient des plaques, des vases ou des plateaux. C'est par ce procédé qu'a été exécutée la belle coupe à jour du cabinet des médailles de la Bibliothèque impé-

(1) Cap. LV, lib. III, édit. de M. DE L'ESCALOPIER, p. 199.

riale de Paris [1], qui présente au centre, sur une pièce de cristal de roche, la figure de Cosroës Ier, roi de Perse († 579). Mais il paraît qu'après la découverte des procédés de l'émaillerie sur métal, on eut l'idée de fondre des émaux translucides dans les interstices d'un réseau de métal à jour, formé, comme dans les émaux cloisonnés, par des bandelettes de métal contournées à la pince, suivant les caprices du dessin que l'artiste voulait reproduire, et soudées l'une à l'autre. On trouve dans les anciens inventaires certains émaux mentionnés sous les noms de esmalta clara, esmaillio per quod videtur dies, émaux par où on voit le jour, et enfin émaux de plique à jour, qui paraissent, d'après la description qui en est faite, se rapporter à ce genre de travail. Ainsi on lit dans l'inventaire du Saint-Siége, dressé en 1295 par ordre de Boniface VIII [2] : « Una saleria cum tribus esmaltis claris et tribus ad arma Ursinorum in pede... » — « Idem domnus Bonifacius Papa octavus fecit fieri pedem ipsius crucis de auro in quo sunt duodecim esmalta clara in plano ipsius pedis.... »

Dans l'inventaire de Charles V, de 1379 [3] : « Une » très-belle couppe d'or et très-bien ouvrée à esmaulx de » plite à jour, et est le hanap d'icelle à esmaulx à jour » et le pommeau ouvré à maçonnière. » — « Ung coutel » à manche d'ivyre... et a en la lemelle dudit coutel

(1) Cette coupe provient du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, où elle était connue sous la dénomination de *Plat de Salomon*. La figure de Cosroës passait pour être celle de Salomon.

(2) *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolicæ, factum de mandato Sanctissimi Patris domni Bonifacii Papæ octavi, sub an.* 1295. Ms. Bibl. imp., n° 5180, folios 29 v° et 204.

(3) Ms. Bibl. imp., n° 8356, folios 48 v° et 248 v°.

» une longue roye à esmaulx de plite ouvrée à jour. »

Dans un inventaire de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, de 1420 : « Ung très-riche voirre, tout fait d'es- » mail de pelistre à jour, qui se met en trois pièces, c'est » assavoir le corps du voirre, le couvescle dessus et le » pié, ouquel a en la poingnée une fleur de lis, faicte » dudit esmail de pelistre (1). »

Dans l'inventaire de la Sainte-Chapelle du Palais, de 1480 (2) : « Unus pulcher calix multum dives de auro cum sua patena, cujus calicis patena est totaliter esmailliata esmaillio de plicqua per quod videtur dies... » Cette même pièce est ainsi décrite dans un inventaire de 1573 (3) : « Ung beau calice d'or, fort riche, avec sa » pathène, laquelle est toute esmailée d'esmaulx de » plicque, par où l'on veoit le jour... »

Dans tous ces exemples, il ne peut être question d'émaux simplement translucides fondus sur un excipient métallique, comme on en rencontre beaucoup parmi les cloisonnés, mais bien d'émaux ou de morceaux de verre coloré montés à jour. Il est vrai que l'adjectif clarus, dans la bonne latinité, signifierait seulement brillant, éclatant, et non pas transparent; mais comme dans l'inventaire du Saint-Siége il existe une quantité considérable de pièces d'orfévrerie beaucoup plus importantes que ne le sont cette salière et ce pied de croix, toutes enrichies d'émaux qui devaient être brillants, et qui n'ont cependant reçu aucune qualifica-

(1) Publié par M. de Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 262.

(2) Ms. Bibl. imp., n° 9941, ancien $165^{5}$, suppl. latin, fol. 28 v°.

(3) Ms. Archives imp., L. 844 a, art. 96, publié par M. Douet d'Arcq dans la *Revue archéologique*, t. V, p. 167.

tion, il faut bien admettre que les deux seuls émaux décrits avec la dénomination de clara ont été d'une autre nature que ceux ordinairement employés sur les pièces d'orfévrerie, et l'on comprend que la latinité du treizième siècle ait pu par le mot clara désigner des émaux sans fond et montés à jour. Quant aux termes dont on s'est servi dans l'inventaire de Charles V et dans ceux de la Sainte-Chapelle, ils ne laissent aucun doute : ces mots, émaux à jour, par où on voit le jour, ne pouvaient convenir à des émaux simplement translucides fondus sur un fond de métal, et ne doivent s'appliquer qu'à des émaux translucides montés à jour.

Cependant nous devons dire que, jusqu'en 1862, nous n'avions jamais vu d'émaux de ce genre, et qu'aucun n'avait été signalé par les archéologues; nous aurions donc été disposé à croire que les prétendus émaux ainsi dénommés n'étaient autre chose que des pièces de verre teint et translucide, découpées à froid et serties dans un cloisonnage métallique, si Benvenuto Cellini, dont la compétence en pareille matière ne peut être récusée, n'était venu nous apprendre qu'il avait vu à Paris une coupe appartenant à François I$^{er}$, laquelle était composée d'émaux translucides fondus dans les interstices d'un réseau d'or. « Le roi, dit Cellini, me » montra une coupe à boire, sans pied, de moyenne » grandeur, faite de fil d'or, et ornée de petits feuillages » qui allaient se jouant autour de divers compartiments » dessinés avec art; mais ce qui la rendait surtout admi- » rable, c'est que tous les interstices à jour des compar- » timents et ceux que laissaient les feuillages avaient » été remplis par l'ingénieux artiste d'émaux transpa-

» rents de diverses couleurs [1]. » Un orfévre aussi habile que Cellini ne pouvait prendre des verres teints taillés à froid pour des émaux fondus dans les interstices du métal, et les explications dont il fait suivre l'exposé du fait constatent qu'il s'était livré à un examen approfondi de la pièce. En effet, le roi lui ayant demandé s'il comprenait de quelle manière cette coupe avait été faite, Cellini lui rendit ainsi compte des procédés de fabrication : « Pour exécuter un pareil ouvrage, il faut d'abord fabriquer une coupe de fer très-mince dont le diamètre soit » plus grand, de l'épaisseur d'un dos de couteau, que » celui de la coupe qu'on veut obtenir; ensuite, avec un » pinceau, on enduit l'intérieur de la coupe de fer d'une » légère couche de terre; cette espèce de lut se fait de » terre, de bourre tontisse et de tripoli broyé très-fin. » Ceci fait, on choisit un fil (d'or) bien étiré et assez » gros pour que, après avoir été aplati avec le marteau » sur l'enclume, il prenne la forme d'un ruban de la » largeur de deux dos de couteau et aussi mince qu'une » feuille de papier royal; ensuite on le recuit pour qu'il » soit plus facile à manier avec les pinces. Puis, on commence, suivant le dessin qu'on aura placé devant soi, » à composer dans l'intérieur de la coupe de fer, avec » ce fil battu, les divers compartiments que l'on fixe » successivement sur le lut avec la gomme adragante. » Les premiers compartiments et profils étant placés, » on dispose le feuillage d'après les indications du dessin, en appliquant chaque feuille l'une après l'autre » par le moyen prescrit. Lorsque la pièce est ainsi préparée, il faut avoir à sa disposition des émaux de toutes

(1) B. Cellini, *Trattato dell' Oreficeria*, cap. III; Milano, 1811, p. 41.

» sortes de couleurs bien pulvérisés et bien lavés. Quoi-
» que l'ouvrage (d'or) puisse se souder avant qu'on y
» mette l'émail, on peut cependant procéder de l'une
» ou de l'autre manière, c'est-à-dire souder ou non. On
» prend donc les émaux, et l'on remplit avec goût de
» diverses couleurs les compartiments de la pièce; on
» porte ensuite cette pièce dans le fourneau pour opérer
» la fusion. Il faut cette première fois ne donner que peu
» de feu; puis l'on met de nouveau de l'émail, et don-
» nant un feu plus fort on s'assure si quelque partie du
» travail a besoin d'être encore chargée d'émail. Après
» cela, on soumet la pièce à un feu aussi fort que l'émail
» et l'ouvrage (d'or) peuvent le supporter, suivant les
» prescriptions de l'art, ce qui se fait facilement au
» moyen du lut qui défend l'émail sans y adhérer. On
» aplanit ensuite l'émail avec une pierre appelée frassi-
» nelle et de l'eau fraîche, jusqu'à ce qu'il soit égalisé.
» Puis on le polit légèrement avec d'autres pierres. La
» dernière façon se donne avec le tripoli et un roseau [1]. »

Comme on le voit, ces procédés ne sont autres que ceux décrits par Théophile pour la fabrication des émaux cloisonnés, avec cette seule différence qu'ici les émaux sont établis sur un fond factice de fer qui se sépare de la pièce émaillée après son refroidissement. Les émaux ainsi fondus dans l'or, qui trace les linéaments du dessin, se trouvent de la même hauteur que le métal, et font corps avec lui; le polissage donnant un grand éclat aux émaux translucides employés, on comprend que des vases exécutés de cette manière devaient produire de ravissants bijoux.

(1) B. Cellini, *Trattato dell' Oreficeria*, p. 42.

Les explications de Cellini n'avaient pas convaincu tout le monde. Un savant du plus grand mérite en ce qui touche la pratique des arts, de ceux surtout pour lesquels le feu est un agent essentiel, M. Bontemps, nous écrivait en 1858 que, sans oser dire d'une manière absolue que le procédé indiqué par Cellini fût impossible, il nous faisait remarquer que le célèbre orfévre ne disait pas qu'il l'eût essayé; et après avoir discuté les difficultés que soulèverait l'exécution, M. Bontemps concluait en disant qu'il ne pouvait voir dans la coupe de François Ier que des cristaux translucides montés à jour, et non des émaux. Il était donc fort intéressant de retrouver des émaux cloisonnés à jour. Aujourd'hui nous pouvons signaler deux pièces où l'on peut en voir. Ils ne sont pas d'une grande importance, il est vrai, mais ils suffisent cependant pour constater que ce genre d'émaillerie a été en pratique. Le premier est un gobelet d'argent doré, qui a été exposé, en 1862, dans le Museum Kensington à Londres, sous le n° 4800 du catalogue [1]. Il a la forme d'un cône tronqué renversé, élevé sur un petit pied, et est fermé par un couvercle conique que surmonte un bouton. Sa hauteur est de dix-huit centimètres et son diamètre de dix environ. On y voit, au milieu de la panse et sur la circonférence du couvercle, une bande d'émail translucide à jour vert émeraude, avec des fleurettes en émail bleu et de petits fruits en émail jaune; les tiges sont formées de fines bandelettes d'or. La bande d'émail de la panse du vase

(1) *Catalogue of the special exhibition of works of art, of the mediæval, Renaissance and more recent periods, on loan at the south Kensington Museum, june* 1862; London, 1863.

est divisée en trois parties par trois petites fenêtres dans le style ogival, divisées par deux meneaux et garnies d'émaux translucides verts et bleus. De jolis feuillages, dans lesquels se jouent des oiseaux, sont dessinés au pointillé sur le fond du métal. Un cordonnet perlé borde le couvercle et le pied du vase. A l'intérieur, au fond du gobelet, on voit un médaillon d'émail cloisonné, où sont reproduites des fleurettes bleues et jaunes montées sur des tiges d'or. M. Augustus Franks, rédacteur du catalogue, pense qu'on peut regarder ce vase comme allemand ou flamand et appartenant au quatorzième siècle. Nous le croirions plutôt d'origine orientale.

Nous avons trouvé une autre pièce enrichie d'un émail cloisonné à jour, dans la chapelle de l'hôpital de Santa Maria della Scala, à Sienne. C'est un petit coffret rectangulaire fermé par un couvercle prismatique; il est enrichi d'émaux translucides sur relief, qui paraissent appartenir à la fin du quatorzième siècle ou au quinzième; mais au milieu du corps du coffret, entre deux émaux translucides sur relief, est un émail cloisonné à jour, en forme de losange, où sont reproduits de très-jolis oiseaux d'un style tout oriental. Ce coffre a eu pour destination de renfermer une relique, et l'émail cloisonné à jour avait été placé là pour en permettre la vue.

Les émaux cloisonnés à jour ont donc été réellement exécutés autrefois; et il est à souhaiter que les artistes si habiles qui, de notre temps, sont l'honneur de l'art de l'orfévrerie, cherchent à remettre en pratique les procédés de ce genre d'émaillerie, entièrement abandonnés depuis plusieurs siècles.

Arrivons maintenant aux émaux champlevés.

## § II.

### ÉMAUX CHAMPLEVÉS.

### I.

*Procédés de fabrication.*

Les émaux champlevés ont été traités de deux manières. Dans la première, l'émailleur, après avoir fouillé intérieurement dans tous ses contours une figure quelconque tracée sur une plaque de métal, introduisait l'émail dans cette cavité ainsi pratiquée, et le fondait ensuite. Préparé de cette sorte, l'émail reproduisait en couleur la silhouette de la figure que l'artiste avait voulu rendre, mais aucun linéament de métal n'exprimait les détails intérieurs du dessin. On verra sur notre planche CXII, n° 1, la partie supérieure d'une plaque exécutée de cette façon.

Dans les émaux champlevés plus parfaits, un trait de métal vient, comme dans les émaux cloisonnés, former à la surface de l'émail les linéaments principaux du dessin; mais ce trait de métal, au lieu d'être disposé à part et rapporté ensuite sur le fond de la plaque qui doit recevoir la matière vitreuse, est pris aux dépens mêmes de cette plaque. Ainsi, après avoir dressé et poli une pièce de métal dont l'épaisseur varie d'un à cinq millimètres, l'artiste y indiquait toutes les parties de métal qui devaient affleurer à la surface de l'émail, pour rendre le trait du dessin de la figure ou du sujet qu'il voulait représenter; puis, avec des burins et des échoppes, il fouillait tout l'espace que les différents émaux devaient recouvrir. Dans les fonds ainsi champlevés, il introdui-

sait la matière vitrifiable soit sèche et pulvérisée, soit à l'état pâteux, auquel elle était amenée au moyen de l'eau ou d'un liquide glutineux. La fusion s'opérait par des procédés semblables à ceux que nous avons indiqués pour les émaux cloisonnés.

Souvent les carnations et même les figures entières sont exprimées par le métal. Dans les émaux de ce genre, l'artiste gravait préalablement en creux tous les traits de détail sur les parties réservées; les fonds seuls étaient champlevés et remplis d'émail. Les intailles de la gravure étaient souvent niellées d'émail.

## II.

### *Quelques monuments de l'émaillerie champlevée.*

Les émaux champlevés exécutés sur cuivre existent encore en très-grand nombre. Plusieurs musées publics de l'Europe en possèdent de nombreux spécimens; on peut en voir de fort beaux : à Paris, au Musée du Louvre et surtout au Musée de l'hôtel de Cluni; à Londres, dans le Musée Britannique et au Musée Kensington ; à Vienne, dans le cabinet des médailles et des antiques; à Berlin, au nouveau Musée, dans la Königliche Kunstkammer; à Darmstadt, dans le Musée, et à Hanovre, dans le trésor du roi. Un certain nombre d'églises de France et des provinces rhénanes, parmi lesquelles il faut citer surtout celles de Cologne, possèdent encore des châsses et divers instruments du culte en émail champlevé; enfin des collections particulières conservent aussi des pièces fort remarquables. Il serait donc à peu près inutile de signaler et de décrire les émaux

champlevés subsistants, comme il a été nécessaire de le faire pour les cloisonnés; nous nous bornerons à indiquer quelques-uns des plus importants, et aussi quelques-uns de ceux qu'il nous faudra citer plus tard en retraçant l'historique de l'émaillerie.

### 1° *Émaux primitifs occidentaux.*

Nous devons placer en première ligne les émaux exécutés durant les trois ou quatre premiers siècles de l'ère chrétienne par des artistes qui habitaient près de l'Océan; et pour ne pas trancher, avant de l'avoir discutée, la question de leur origine, nous leur donnerons le nom d'émaux primitifs occidentaux. Parmi ceux qui sont conservés en Angleterre, nous citerons, au Musée Britannique, à Londres : 1° un certain nombre de plaques de bronze d'un dessin barbare et portant presque toutes au revers des boucles, évidemment destinées à passer des courroies : elles sont enrichies, sur le fond, d'un émail rouge et de petits médaillons ronds d'émail blanc, jaune et bleu incrusté; — 2° un grand anneau rond de bronze, dont l'un des côtés, aplati, est décoré d'une guirlande réservée offrant un dessin assez élégant, qui se détache sur un fond d'émail rouge : il a été trouvé dans le comté de Suffolk. Ces objets, qui ont dû servir à décorer des harnais de cheval, ont été publiés par M. Augustus Franks [1]; — 3° deux petits supports à quatre pieds, destinés à porter des amphores : ils ont été également publiés par M. Franks [2]; — 4° un bouclier

[1] *Description of the plates to accompany Kemble's horæ ferales* London, pl. XIX et XX.

[2] *Archaeological journal*, t. XI, p. 27.

de bronze, décoré de cercles et d'ornements géométriques champlevés et incrustés d'émail rouge : il a été trouvé dans la Tamise ; — 5° un vase élégant appartenant à l'époque romaine, dont la trouvaille a eu lieu en 1838 à Ambleteuse, en Picardie, avec quelques monnaies de l'empereur Tacite (276) ; — 6° un certain nombre de fibules émaillées de l'époque romaine.

On trouve encore un assez grand nombre de pièces émaillées de ce genre dans différents Musées d'Angleterre. Le Musée d'York, notamment, conserve huit de ces émaux primitifs trouvés dans la même sépulture, et qui paraissent avoir appartenu à un personnage de la même époque.

Parmi un assez grand nombre d'émaux primitifs trouvés en France et qui y sont conservés, nous citerons :

1° Dans le cabinet des antiques de la Bibliothèque impériale, un grand nombre de fibules, soit oblongues, soit carrées ou en losange ; d'autres en forme de chien, de lièvre courant, de panthère et de cheval ; des médaillons circulaires simulant une roue à bandes d'émail, d'autres disposés comme un échiquier avec les compartiments remplis par des émaux blancs et bleu lapis, alternant avec des émaux rouges et blancs : nous avons fait reproduire l'une des plus belles dans notre planche C, n° 1 ;

2° Au Musée du Louvre, un grand nombre de fibules de différentes formes : on en verra quatre sur notre planche C, n°s 2 à 5 ;

3° Au Musée de Poitiers, une plaque de cuivre doré incrustée d'émaux bleus ; et une autre plaque trouvée au mont Jouer, près Saint-Goussaud (Creuse), avec

des médailles portant l'exergue : *Philippus Augustus* (244 † 249) [1];

4° Au Musée de Rouen, une belle fibule de bronze de style romain, que reproduit notre planche XXXI, n°ˢ 1 et 1 bis.

Ces objets ont été découverts dans l'ouest et dans le nord-ouest de la France; ils sont exécutés en cuivre jaune, le métal a été champlevé dans toutes les parties qui devaient recevoir l'émail. Dans plusieurs de ces pièces, on remarque un travail ingénieux : après le refroidissement d'un premier émail, qui avait rempli les compartiments fouillés dans le cuivre, l'artiste a creusé cet émail, et dans la petite cuve ainsi formée, à laquelle il a donné tels contours qu'il lui a plu, il a introduit un nouvel émail qui par la fusion est venu adhérer au premier; ce second émail a été également creusé pour recevoir à son tour un troisième émail d'une couleur différente, qui s'unit au second par le même procédé. Les émailleurs obtenaient ainsi une rosace, une fleur, ou tout autre ornement de deux couleurs, se détachant sur un fond de couleur différente.

Nous citerons encore, à cause de son importance, un vase en forme de gourde, trouvé à La Guierce, non loin de Chassenon, sur les anciennes limites du Limousin et de l'Angoumois, avec quelques médailles romaines des empereurs et des tyrans qui ont régné de 263 à 270. Ce vase, qui a cent dix-sept millimètres de hauteur et cent quinze dans son plus grand diamètre, est enrichi d'incrustations d'émail en forme de C couchés ou de cœurs disposées en bandes verticales, du haut en bas, sur toute

(1) TEXIER, *Essai sur les émailleurs de Limoges*; Poitiers, 1843, p. 1[illegible].

la panse; les couleurs sont le bleu foncé, l'orange et le vert clair. M. Maurice Ardant en a donné la description et la gravure [1].

Enfin, nous ne pouvons nous dispenser de faire mention du beau vase de Bartlow, bien qu'il ait péri dans un incendie depuis la publication que nous en avons faite dans nos *Recherches sur la peinture en émail*. La reproduction, de la grandeur de l'exécution, que nous en donnons dans notre planche C, nous dispense de toute description. Il avait été retiré, en 1834, d'un tombeau romain découvert à Bartlow, paroisse de Ashdon, dans le comté d'Essex. Plusieurs objets qui par leur style appartiennent évidemment à l'antiquité, étaient placés à côté du vase. Dans un autre tombeau voisin de celui-ci, et qui, par son caractère et les objets qui y étaient déposés, devait remonter à la même époque, on avait trouvé une médaille de l'empereur Adrien († 148).

Une dissertation sur la découverte de ce vase a été publiée dans le tome XXVI de l'*Archæologia*.

### 2° *Émaux des écoles rhénanes.*

Les émaux rhénans sont très-nombreux ; nous nous attacherons à signaler surtout ceux dont l'exécution peut être datée approximativement, soit par le style qui leur est propre, soit par les inscriptions qui les accompagnent ou par les documents qui s'y réfèrent.

1° Dans le trésor de l'église de Siegburg, diocèse de Cologne, un coffret-reliquaire qui a la forme du petit autel portatif de Bamberg, que reproduit notre planche CVIII. Le dessus du couvercle, de vingt-cinq cen-

(1) *Émailleurs et émaillerie de Limoges;* Isle, 1855, p. 8, pl. I.

timètres de longueur sur quinze centimètres et demi de largeur, est divisé par des segments de cercle en huit compartiments remplis de sujets assez compliqués, qui sont rendus par une fine gravure exécutée sur le métal réservé, et qui se détachent sur un fond d'émail bleu, vert ou bleu violacé. Les intailles de la gravure sont niellées d'émail rouge. Toutes les faces en élévation du coffret sont décorées de figures ou de sujets traités de la même manière. Feu le R. P. Arthur Martin, qui avait fait de ce coffret un dessin que nous possédons, croyait apercevoir de curieuses analogies entre le dessin des figures qui s'y voient et les illustrations à la plume d'un manuscrit de l'art saxon, appartenant au Muséum britannique, dont les *Mélanges d'archéologie* ont reproduit quelques spécimens [1]; il croyait devoir fixer l'exécution du coffret à la fin du dixième siècle. Les figures, bien que dessinées en traits délicats, ont en effet quelque chose de la roideur et de l'incorrection que l'on rencontre dans les œuvres purement allemandes de la fin du dixième siècle et du commencement du onzième. La bordure qui contourne le dessus du couvercle et les listels qui servent d'encadrement aux sujets qui y sont reproduits, sont couverts d'inscriptions et de sentences latines relatives aux sujets représentés.

2° Dans la cathédrale de Bamberg, un autel portatif ayant la forme d'un coffret à couvercle plat; on croit, d'après les traditions conservées dans cette église, qu'il a été donné par l'empereur Henri II (1002 † 1024). Les caractères de l'inscription qui couvre la partie supérieure

(1) T. I, pl. XLV. Ce manuscrit (Bodley, n° 603) est désigné au Catalogue comme ayant été écrit et enluminé vers le temps du roi Edgar († 975).

de la corniche sont absolument semblables pour la forme à ceux des nombreuses inscriptions du coffret de Siegburg, que nous venons de décrire. Le style de l'ornementation de ce coffret se ressent de l'influence de l'école byzantine. Les figures de séraphins et de chérubins reproduites sur le couvercle sont entièrement en émail ; celles du Christ, de la Vierge et des apôtres qui décorent le pourtour de l'autel sont gravées sur le fond du métal doré et niellées d'émail. Quelques caractères grecs ont été épargnés sur le fond du métal et se détachent sur l'émail qui encadre les figures. Nous en donnons la reproduction dans la planche CVIII de notre Album. Quelques archéologues ont pensé que cet autel ne pouvait être de l'époque de Henri II, mais bien du commencement du douzième siècle. Nous avions jusqu'à un certain point partagé cette opinion, mais l'étude plus approfondie que nous avons faite des monuments de l'art allemand au commencement du onzième siècle, nous fait penser aujourd'hui que la tradition qui reporte l'exécution de cet autel au commencement du onzième siècle peut être appuyée par de solides raisons. Nous nous expliquerons sur ce sujet dans l'historique de l'émaillerie en Allemagne.

3° Les émaux qui enrichissent l'ambon d'argent ou de cuivre doré qui s'élève dans le chœur de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. Cet ambon est un don de l'empereur Henri II, ainsi que le constate l'inscription suivante, qui est gravée sur la corniche et sur le socle :

HOC OPUS AMBONIS AURO GEMMISQUE MICANTIS
REX PIUS HENRICUS, CELESTIS HONORIS ANHELUS,
DAPSILIS EX PROPRIO TIBI DAT, SANCTISSIMA VIRGO,
QUO PRECE SUMMA TUA SIBI MERCES FIAT USIA.

« Le pieux roi Henri, qui aspire aux honneurs célestes, » libéral de ses biens, te donne, ô Vierge sainte, cet » ambon resplendissant d'or et de pierres précieuses. » Que par ta puissante intercession il en obtienne la » récompense. »

La face antérieure, de forme hémi-circulaire, est divisée en neuf compartiments dont le fond est garni de plaques de cuivre ou d'argent doré enrichi de rinceaux d'un bon style en émail incrusté; ils sont disposés en trois rangées. Dans les quatre angles sont les figures en buste des évangélistes, et au centre celle en pied de Charlemagne; elles sont appliquées sur les fonds. Dans les compartiments à droite et à gauche de l'empereur, des tasses en cristal de roche se détachent également sur le fond d'or émaillé; enfin, dans le compartiment central du bas, on voit un émail où le Christ est représenté assis et bénissant : les carnations sont gravées sur le fond du métal, tout le surplus de la figure est en émail; elle est placée dans un encadrement ovoïde qui se détache sur le fond de rinceaux émaillés. Dans les parties latérales de l'ambon, qui sont aussi de forme hémi-circulaire, on voit de chaque côté trois figures d'ivoire du quatrième siècle dont nous avons parlé dans notre tome I, page 194. Ces figures sont bordées de plaques de cuivre à rinceaux émaillés. L'ambon a été remanié, et il est constant que les figures des évangélistes et celle de Charlemagne ne sont pas très-anciennes et ont remplacé d'autres figures; mais les émaux, surtout ceux du fond, ont appartenu dès l'origine au monument.

4° Une croix provenant de l'église Saint-Blaise de Brunswick, qui est aujourd'hui conservée dans le trésor

du roi de Hanovre. Il résulte de l'inscription qui s'y trouve qu'elle a eu pour donateur le margrave Eibertus de Misnie, qui mourut en 1068. Le champ d'or de la croix est enrichi d'émaux champlevés. On trouve aussi dans son ornementation des émaux cloisonnés.

5° En Angleterre, dans la collection de sir Samuel Meyrich, la belle crosse publiée par Villemin [1], comme étant attribuée à Ragenfroid, évêque de Chartres (✝960). Cette pièce est signée : FRATER WILLELMUS ME FECIT. En l'attribuant à Ragenfroid, on en ferait remonter l'exécution à la moitié du dixième siècle, ce que l'examen du monument ne permet pas d'admettre. M. André Pottier fait remarquer, dans la savante description qu'il en a donnée, que le Goliath représenté dans l'un des compartiments du pommeau est revêtu de l'armure des guerriers du onzième siècle. Il trouve aussi une similitude évidente entre les feuillages de la décoration et ceux tirés d'un manuscrit grec que Villemin a gravés sur la même planche. M. Adrien de Longpérier, dans un excellent article sur quelques monuments émaillés [2], reconnaît que les costumes des personnages représentés et leur attitude sont entièrement semblables à ce que l'on remarque dans la tapisserie de Bayeux. Nous ajouterons que la similitude de style entre les feuillages de la crosse et ceux tirés d'un manuscrit grec, donnerait à penser que ce monument d'émaillerie provient de l'école rhénane, laquelle était antérieure à celle de Limoges et procédait directement des Grecs, comme nous le verrons plus loin. D'ailleurs la crosse de sir

(1) *Monuments français inédits*, t. I, p. 21, pl. XXX.

(2) *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, t. I, p. 149

Meyrich diffère des crosses de Limoges par l'ornementation, celles-ci ne présentant pas ordinairement de figures émaillées sur le pommeau ou la volute. Après l'avoir attentivement examinée à l'exposition de Manchester, nous n'hésitons pas à regarder ce monument comme une production de l'émaillerie des écoles du Rhin du onzième siècle. M. Augustus Franks, qui en a fourni la reproduction, l'a également classé parmi les œuvres de ces écoles. Il fait remarquer que le double W initial du nom de l'artiste indique son origine allemande : un moine appartenant aux races latines aurait écrit son nom Gulielmus (1).

6° Le médaillon central du reliquaire de saint Gundulfe, que reproduit notre planche CVII. Nous avons décrit ce reliquaire, qui provient de l'église Saint-Servais de Maëstricht, dans notre tome II, page 224. On remarquera que les carnations seules sont gravées sur le cuivre et niellées d'émail, que tout le surplus des figures est en émail, et qu'au moyen de la juxtaposition de nuances plus ou moins foncées, l'émailleur est arrivé à obtenir un modelé assez satisfaisant.

7° Les émaux qui enrichissent un reliquaire en forme de triptyque, que nous avons décrit tome II, page 225. Il appartient à la première moitié du douzième siècle. Nous en donnons la reproduction dans notre planche CXLV.

8° Dans le trésor du château royal, à Hanovre, un autel portatif de même forme que celui de Bamberg. La table de dessus a trente-cinq centimètres sur vingt et un; la

(1) *Observations on glass and enamel, extracted from* « The art treasures of the United Kingdom ».

hauteur totale de l'autel est d'environ treize centimètres. Au centre de cette table, la figure du Christ est reproduite dans un médaillon presque circulaire inscrit dans un carré aux angles duquel sont les symboles des évangélistes. Cette composition est peinte sur parchemin et recouverte d'un cristal de roche; mais autour du carré se trouvent douze plaques d'émail, où sont les apôtres, désignés par des inscriptions, et à chacune des extrémités quatre plaques reproduisant des scènes de l'Évangile. Ces vingt compositions sont rendues sur cuivre doré par une gravure niellée d'émail foncé, se détachant sur un fond d'émail bleu ou vert; les nimbes sont en émail jaune, les siéges et le sol en émail brunâtre, les inscriptions en émail blanc. Le corps de l'autel est divisé en dix-huit champs, six dans chacune des grandes faces, et trois dans chaque partie latérale; les champs sont séparés par des colonnettes dont les fûts sont enrichis de décorations variées en émail incrusté, et remplis par des plaques d'environ soixante-cinq millimètres de haut, où l'on voit des personnages de l'Ancien Testament exécutés entièrement en émail et se détachant sur fond doré. Ces figures tiennent des rouleaux déployés avec des inscriptions en lettres d'or sur fond d'émail blanc. Le caractère des figures et la forme des lettres indiquent le milieu du douzième siècle. Ce qui rend surtout ce monument très-précieux, c'est qu'il fait connaître le nom de son auteur. Il y a sous le reliquaire une ouverture fermée par une petite porte sur le bord de laquelle on lit cette inscription en caractères anciens : *Eilbertus Coloniensis me fecit.*

9° La magnifique châsse de saint Éribert, conservée

dans l'église de Deutz, et dont nous avons déjà parlé en traitant de l'orfévrerie (t. II, p. 232) à cause de ses statuettes d'argent, est enrichie d'émaux très-remarquables. Cette châsse, d'un mètre cinquante-quatre centimètres de longueur, a la forme d'un coffre rectangulaire surmonté d'un toit à deux versants. Chacune des faces latérales est décorée de six statuettes d'apôtres en argent; les sept pilastres qui encadrent et séparent ces statuettes sont décorés d'une figure de prophète de vingt centimètres environ de hauteur, entièrement en émail [1]. Chacun des versants du toit est enrichi de six médaillons circulaires de dix-sept centimètres et demi de diamètre, où sont représentés des sujets tirés de la légende de saint Éribert; toutes les figures sont en émail de couleurs variées. Un listel, qui borde les médaillons, est couvert d'une inscription formée de deux vers latins qui expliquent le sujet. Sept bandes émaillées reproduisant des ornements bordent et séparent les médaillons. Le corps de saint Éribert a été tiré de son tombeau en 1147. Le style sévère de la châsse et la nature de ses émaux indiquent cette époque pour son exécution [2].

10° La belle châsse émaillée qui appartenait à la collection du prince Soltykoff, et qui est aujourd'hui conservée dans le musée Kensington, à Londres. La reproduction que nous avons faite de l'ensemble du monument dans notre planche XLIII et celle de quelques-uns de ses émaux, de la grandeur de l'exécu-

(1) C'est par erreur qu'au titre *de l'Orfévrerie*, t. II, p. 232, on a imprimé que les figures des pilastres étaient en bas-relief.

(2) M. de Quast, *les Émaux d'Allemagne;* Bull. mon., t. XXVI, 1860.

tion, que donne notre planche CIX, en feront bien apprécier la beauté. Ce monument provient de l'église collégiale de Rees, aux bords du Rhin. Il en existe un autre semblable dans le trésor du roi de Hanovre.

11° La belle châsse de saint Maur, que possède l'église Sainte-Marie, dans la Schnurgasse, à Cologne, est dans la même forme que celle de saint Éribert. Elle a un mètre trente centimètres de longueur, quarante-deux centimètres de largeur et soixante de hauteur; nous l'avons déjà citée (t. II, p. 226) à cause des bas-reliefs d'argent de sa toiture. Les deux grands côtés du corps de la châsse sont décorés de sept arcades plein cintre, soutenues par huit pilastres. Cette décoration, en cuivre émaillé, offre les dessins les plus riches et les plus variés. A chaque extrémité au delà des pilastres, est une figure de vingt centimètres environ de hauteur, d'un bon dessin, exécutée entièrement en émail; d'un côté, c'est l'archange saint Michel, vêtu d'une longue tunique que recouvre un manteau largement drapé, et un séraphin dont le corps est entièrement couvert par de grandes ailes qui ne laissent apercevoir que la tête et les pieds; de l'autre côté, l'archange Gabriel et un séraphin représenté aussi couvert d'ailes. Un large listel, formé de plaques d'émail alternant avec des plaques chargées de pierres fines, est soutenu par les arcades et reçoit la toiture. Cette châsse est un chef-d'œuvre d'émaillerie. Dans les grandes figures des anges, les carnations sont rendues par des émaux de teintes plus ou moins foncées juxtaposées sans cloisonnage, de manière à obtenir une sorte de modelé. C'est

une imitation des procédés qu'employaient les émailleurs byzantins à la plus belle époque de l'art. Une gravure délicate, sur le milieu du côté gauche, représente deux personnages, l'un en suppliant avec l'inscription : Herlivus prior, l'autre en abbé avec le nom de Fridericus. Un Herlivus a été prieur du célèbre monastère de Saint-Pantaléon sous l'abbé Henri Ier, qui en eut le gouvernement de 1169 à 1196; on le suppose le donateur du monument. Aucun abbé du nom de Fridericus n'a gouverné le monastère de Saint-Pantaléon; ce Fridericus, abbé d'un autre monastère, est peut-être l'artiste qui a exécuté la châsse (1).

12° La châsse de saint Albin appartenant aussi à l'église Sainte-Marie, dans la Schnurgasse, à Cologne. Elle est, comme celle de saint Maur, dans la forme d'une tombe à couvercle prismatique; sa longueur est d'un mètre cinquante centimètres, sa largeur de quarante-quatre centimètres, sa hauteur de soixante-deux. Nous avons déjà parlé des bas-reliefs d'argent de sa toiture, en traitant de l'orfévrerie (t. II, p. 231); son émaillerie n'est pas moins remarquable. Chacun des grands côtés est divisé en six arcades trilobées soutenues par deux colonnettes accouplées; arcades et colonnettes sont en émail et offrent des ornements variés. Dans les champs, au-dessus du point de jonction des arcades, sont des médaillons hémi-circulaires où sont reproduits d'un côté les sept dons du Saint-Esprit; de l'autre, les sept vertus. Les deux pignons sont également enrichis de colonnettes émaillées. La base du monument et le large liste

(1) M. l'abbé Bock, *Das heilige Köln*, Santa-Maria in der Schnurgasse, p. 17.

au-dessus des arcades qui reçoit la toiture, sont décorés de petites plaques d'émail alternant avec des plaques chargées de pierres fines et de perles. Une vieille chronique du monastère de Saint-Pantaléon constate que cette belle châsse a été terminée en 1186 [1].

13° Au Musée du Louvre, une châsse qui renfermait, d'après l'inscription qu'on peut y lire, un bras de Charlemagne, est enrichie d'émaux sur or, dont M. de Laborde [2] a donné la description. La destination qui fut donnée à ce monument, ainsi que le buste de Frédéric Barberousse (1152†1190) qui s'y trouve placé, servent à indiquer avec quelque certitude l'origine et la date de l'exécution [3].

14° La châsse de Charlemagne, dont les statuettes n'ont été terminées que de 1212 à 1220, comme nous l'avons expliqué dans notre tome II, page 284, appartient par sa forme et par ses émaux à l'époque de Frédéric Barberousse et a dû être commencée sous ce prince. La reproduction que nous en donnons dans notre planche XL fera connaître ces émaux, bien qu'ils soient présentés dans une bien petite dimension. Quelques-uns sont reproduits dans les *Mélanges d'archéologie,* tome I, planche XLIII.

15° La châsse des rois mages qui est conservée dans la cathédrale de Cologne a été commencée sous l'archevêque Philippe de Heinsberg (1167†1191) et paraît n'avoir été terminée que sous Othon IV, qui en aurait

(1) M. l'abbé Bock, *Das heilige Köln*, p. 9.

(2) *Notice des émaux du Louvre,* nos 3 à 21, p. 43.

(3) On en trouvera la figure avec une bonne Notice de M. de Longpérier, dans la *Revue archéologique*, t. I, p. 526.

fait présent à cette église à l'époque de son sacre. Nous avons décrit ses beaux émaux champlevés, en traitant de l'orfévrerie dans notre tome II, page 233. Plusieurs ont été reproduits dans les *Mélanges d'archéologie*, tome I, planches XL, XLI et XLII.

16° Dans la chapelle inférieure de l'église de l'abbaye de Klosterneuburg, près Vienne, il existe un retable composé de cinquante et une plaques de cuivre émaillé, disposées en trois rangées qui sont séparées par des bandes de métal sur lesquelles se déroule une longue inscription qui constate que ce monument d'émaillerie est une œuvre de Nicolas de Verdun, et qu'il fut exécuté en 1181. Ces plaques sont terminées à leur partie supérieure par un cintre trilobé, mais les vides que cette disposition laisse entre les plaques à leur partie supérieure sont remplis par d'autres plaques émaillées qui épousent la forme des vides. Il paraît que l'ouvrage de Nicolas de Verdun était un parement d'autel et ne se composait que de quarante-cinq plaques; de ce parement d'autel on fit un retable en 1329 et l'on y ajouta alors six plaques; mais l'émailleur du quatorzième siècle imita si bien le maître du douzième, qu'il faut une certaine attention pour distinguer le travail de l'un du travail de l'autre. Les cinquante et une grandes plaques, de vingt centimètres environ de hauteur sur seize de largeur, reproduisent des scènes de l'Ancien Testament et de l'Évangile. Dans les petites, qui sont de forme quasi triangulaire, pour remplir les espaces entre les parties supérieures des grandes, on voit des figures en buste. Toutes ces figures sont rendues sur le métal par une gravure niellée d'émail bleu ou rouge. Les fonds et les

accessoires ont reçu des couleurs diverses; le bleu et le rouge y dominent. Le dessin de Nicolas de Verdun laisse souvent à désirer, mais il ne manque ni de mouvement ni d'énergie.

M. Albert Camesina a publié le retable de Klosterneuburg avec un texte de M. Joseph Arnett [1].

17° Le pied de croix de l'abbaye de Saint-Bertin, conservé au musée de Saint-Omer, que nous avons décrit dans notre tome II, page 237. Quatre sujets en émail couvrent la base hémisphérique qui porte le pilier carré sur lequel reposait la croix, et le pilier contient une scène en émail sur chacune de ses faces. Tous les sujets reproduisent un grand nombre de personnages, et sont accompagnés d'inscriptions. Il n'est pas possible d'y méconnaître l'école allemande.

3° *Émaux de l'école de Limoges.*

Parmi les émaux attribués à l'école de Limoges, nous citerons :

1° Au Musée de Cluny, à Paris, deux plaques de vingt-huit centimètres sur dix-huit, représentant, l'une, saint Étienne de Muret conversant avec saint Nicolas; l'autre, l'adoration des Mages. Sur la plaque qui représente saint Étienne, l'orfévre a gravé cette inscription au-dessus de la tête des personnages : NICOLAZ ERT : PARLA A MN ETEVE DE MURET, c'est-à-dire : Nicolas était parlant à monseigneur Étienne de Muret [2]. A l'excep-

[1] *Das Niello-Antipendium zu Klosterneuburg*; Wien, 1844.

[2] DU SOMMERARD a donné une planche en couleur de ces deux plaques, ALBUM, XI^e série, pl. XXXVIII. Elles sont également reproduites dans *les Arts somptuaires*, t. I des planches.

tion de l'Enfant Jésus, dont la tête est ciselée en relief et le corps rendu par une gravure sur le métal épargné et doré, toutes les figures sont en émail et se détachent sur le fond du métal doré; les sujets sont placés sous une arcade plein cintre exécutée en émail. Les carnations sont exprimées par de l'émail rosé; les autres émaux employés sont le bleu lapis foncé, le gris bleu, le vert, le rouge, le blanc et le jaune. Dans certaines parties des vêtements, la couleur générale est séparée, par un léger trait d'émail blanc, du filet de métal qui trace le dessin des plis. Les cheveux et la barbe sont rendus par des intailles faites au burin et remplies d'émail rouge. Toutes les tailles d'épargne qui tracent le dessin sont guillochées en creux. Ces deux plaques d'émail appartiennent à la fin du douzième siècle.

2° Au Musée du Mans, une plaque, de soixante-trois centimètres sur trente-quatre, reproduisant la figure d'un guerrier [1]. On croit généralement que c'est celle de Geoffroi Plantagenet, comte d'Anjou, qui mourut en 1151. Nous avions dit, dans nos *Recherches sur la peinture en émail,* que c'était plutôt Henri Plantagenet qui était représenté sur cette belle plaque; M. Eugène Hucher (du Mans) a publié une dissertation tendant à établir que c'est bien le comte Geoffroi qu'on doit y voir. Nous nous expliquons plus loin sur ce sujet, dans l'historique de l'émaillerie de Limoges.

Le guerrier est vêtu d'une tunique talaire de couleur bleu clair, recouverte d'une sorte de cotte d'armes verte; un manteau de la couleur de la tunique descend de ses

(1) Elle a été publiée en couleur par DU SOMMERARD, ALBUM, X^e série, pl. XII, et dans *le Moyen Age et la Renaissance*, *Émaux*, t. V.

épaules; il est doublé de vair. Sa main droite tient une épée nue; le bras gauche est couvert d'un bouclier se terminant en pointe, de couleur d'azur, et chargé de six lionceaux rampants qui sont gravés sur le métal réservé. Il est coiffé d'un casque pointu de couleur bleu lapis, décoré d'un lionceau d'or. Les carnations sont rendues par de l'émail rosé; la chevelure et la barbe, par de l'émail jaune. Le fond noir de la plaque est enrichi d'un réseau vert, dans les mailles duquel est une petite fleurette alternativement blanche et bleue. La figure est placée sous une arcade plein cintre surmontée de coupoles. Une bordure ornementée suit les contours de la plaque. Dans cette bordure, au-dessus de la tête du prince, on lit ces deux vers :

ENSE TUO, PRINCEPS, PREDONUM TURBA FUGATUR,
ECCLE[S]IIS QUE QUIES, PACE VIGENTE, DATUR.

3° La belle plaque, conservée au Musée britannique, que reproduit notre planche CX;

4° La châsse que possédait l'église de la Guène (Corrèze), et qui renfermait les reliques de saint Calmine. Elle a été faite pour le monastère de Mauzac, en Auvergne, dont saint Calmine était fondateur. C'est une des plus grandes et des plus belles qu'ait produites l'école de Limoges. Elle a la forme d'une nef d'église sans transepts, couverte d'un toit à deux versants. Elle mesure soixante-neuf centimètres de longueur, vingt de largeur et soixante de hauteur. Elle est composée de plaques d'émail clouées sur une forme de bois. Sur l'une des grandes faces latérales, on voit le Christ assis, la tête ceinte d'une couronne; il bénit et tient un livre;

à sa gauche est saint Calmine drapé, tenant un livre; à sa droite, saint Martin. Ces figures, en bas-relief, sont exécutées au repoussé en cuivre doré; elles sont placées sous des arcatures que l'on a simulées sur l'émail. Deux anges thurifères, exécutés de même en bas-relief, sont placés dans la toiture, sous des arcades trilobées rendues en émail; le fond est couvert de rinceaux réservés, qui portent des fleurs émaillées de diverses couleurs juxtaposées. L'autre grande face de la châsse est ornée de cinq médaillons contenant des sujets de la vie du Christ; ils se détachent sur un fond de rinceaux à fleurs émaillées. La figure de saint Pierre occupe l'un des petits côtés, celle de saint Paul, l'autre; elles sont gravées et ménagées sur le cuivre doré, et se détachent sur un fond de rinceaux. Les couleurs sont le bleu lapis, qui remplit le fond, le bleu turquoise, le rouge, le blanc et le vert. Cet ouvrage appartient au milieu du treizième siècle [1]. Après avoir fait longtemps partie de la collection du prince Soltykoff (n° 141 du catalogue), la châsse de Mauzac a été adjugée, à la vente de cette collection, en 1861, moyennant 8106 francs;

5° De la même époque, la belle coupe du Louvre, sorte de ciboire, provenant de l'abbaye de Montmajour, près d'Arles, et portant, chose bien rare, le nom de son auteur, Alpais, avec la désignation de Limoges, où travaillait cet habile artiste [2]. Les têtes des figures qui décorent cette belle pièce d'orfèvrerie ont été finement ciselées en relief, et les détails des bustes gravés sur le

(1) La châsse de Mauzac a été reproduite par M. Viollet le Duc dans le *Dictionnaire du mobilier français*, p. 71 et 72.

(2) M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, édit. de 1853, p. 50.

métal; les fonds seuls sont incrustés d'émail bleu [1];

6° La chasse que reproduit notre planche CXI, où l'on voit un spécimen de figures en relief dont les vêtements sont émaillés.

## III.

*Caractères généraux de l'émaillerie champlevée.*

Dans ce genre d'émaillerie, les linéaments qui expriment les traits du dessin étant réservés sur la plaque de métal qui reçoit l'émail, et faisant corps avec elle, ont bien plus de solidité que les minces bandelettes rapportées qui tracent le dessin dans les cloisonnés. Les émaux champlevés ont donc pu être exécutés sur des plaques de grande dimension, et par cette raison ils ont été principalement employés sur cuivre. Par suite de cet avantage, ils ne sont pas, comme la plupart des cloisonnés, attachés à des pièces d'orfévrerie et sertis dans des chatons pour servir d'ornementation ; au contraire, le plus souvent ils revêtent entièrement des monuments d'une assez grande proportion.

La matière vitreuse est mise en œuvre de deux manières. Tantôt elle colore la totalité du sujet, les carnations comme les vêtements; le métal qui affleure à la surface de l'émail ne sert plus alors qu'à tracer les linéaments principaux du dessin; tantôt elle est employée seulement à colorer les fonds, et à encadrer les figures qui sont reproduites par une fine gravure sur le plat du métal doré, ou ciselées en relief. La première manière provient de l'imitation des émaux grecs, qui

(1) M. Darcel en a publié la gravure avec la description dans les *Annales archéologiques*, t. XIV, p. 5.

servirent de modèle aux premiers émailleurs occidentaux. On en trouve la preuve dans ce fait, qu'aucun émail d'une origine byzantine incontestable n'est exécuté autrement. Aussi ce mode d'employer l'émail pour la coloration totale du sujet signale-t-il les émaux de la première époque. Néanmoins, dès l'origine de la pratique de l'émaillerie en Occident, les émailleurs, lorsque les figures sont très-petites, expriment les carnations et quelquefois les figures entières par un trait intaillé sur le métal ; dans ce cas, les intailles sont niellées d'émail. La seconde manière, qui consistait à n'employer l'émail que pour colorer les fonds, a été presque exclusivement en usage à Limoges dès le milieu du treizième siècle. On ne rencontre pas d'émaux limousins d'une époque postérieure dans lesquels les figures soient exprimées autrement que par une fine gravure sur le métal doré, ou bien par un relief se détachant sur un fond d'émail. L'art d'émailler par incrustation eut beaucoup à y perdre. Lorsque l'émailleur, se bornant à teindre les fonds, ne fut plus que le simple auxiliaire du graveur, d'artiste il devint ouvrier. La facilité de produire des monuments de cette sorte en fit naître une quantité prodigieuse, ce qui amena le dégoût et l'anéantissement de ce bel art.

Les couleurs d'émail dont se servaient les émailleurs rhénans sont nombreuses. Ils employaient dans leurs incrustations le bleu lapis, un bleu pâle, le gris bleu, le beau bleu turquoise ; le rouge mat, le rouge purpurin d'un très-vif éclat ; plusieurs sortes de vert, le jaune, le rosé, le blanc pur et le noir. Leurs couleurs sont nuancées avec autant d'art que possible : on y remarque le

bleu nuancé de blanc, on le rencontre encore nuancé de rouge pour les ombres et de blanc pour les lumières; le vert est éclairé de jaune.

Dans les plus anciens émaux limousins, on trouve, d'après M. l'abbé Texier [1], « le bleu qui se subdivise » en trois : bleu noir, bleu de ciel, bleu clair ; le rouge » purpurin demi-translucide; le rouge vif opaque ; le » vert tirant sur le bleu, le vert tendre. Le gros bleu est » bordé et coupé de rouge et de vert ; rosaces alterna- » tives tricolores ; le vert sépare toujours le bleu du » jaune ; les tons clairs des draperies vertes sont formés » par l'émail jaune ; les demi-teintes par le vert franc et » cru. »

A ces couleurs indiquées il faut joindre le blanc, qui n'est jamais très-pur, et la couleur plus ou moins rosée pour les carnations.

Plus tard, au treizième siècle, le violet et le gris de fer sont ajoutés aux couleurs précédentes.

Au quatorzième siècle, les émailleurs emploient le rouge pour les fonds dans les pièces qui ne sont pas d'une grande dimension.

Les émailleurs, par le procédé du champlevé, ne se contentèrent pas de faire de plates peintures; ils émaillèrent également des figures de ronde bosse et de haut relief. Les vêtements, les nimbes, les couronnes de ces figures, ainsi que les livres et les autres attributs qui les accompagnent, reçoivent des couleurs d'émail, mais les carnations ne sont jamais émaillées; la prunelle seulement est quelquefois formée par une perle d'émail noir.

Les émaux champlevés rhénans ne diffèrent pas

(1) *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 152.

essentiellement des émaux de Limoges; nous allons cependant chercher à déterminer le caractère qui leur est propre, en reconnaissant toutefois que l'examen attentif d'un grand nombre de monuments est la seule manière d'apprendre à les reconnaître. Dans les figures de grande proportion entièrement exprimées en émail, les traits du dessin sont découpés sur le cuivre avec plus de soin que dans les émaux du même genre sortis de l'école de Limoges et avec l'intention évidente d'imiter autant que possible le cloisonnage des Grecs; aussi les traits épargnés sur le métal sont-ils tranchés très-nettement sans bavure ni guillochis. Dans les anciens émaux, les émailleurs rhénans affectionnent les sujets où se trouvent un assez grand nombre de personnages. Sauf les carnations, qui sont rendues sur le plat du cuivre par une fine gravure dont les intailles sont toujours niellées d'émail, le surplus des figures et les accessoires sont exprimés le plus souvent en couleurs d'émail.

Au contraire, lorsque les Limousins veulent rendre des scènes un peu compliquées, ce qui est fort rare, les sujets sont toujours gravés sur le plat du cuivre; le fond seul, en ce cas, est émaillé.

Des inscriptions gravées en creux et remplies d'émail accompagnent presque toujours le sujet dans les émaux rhénans. Elles sont ordinairement composées de vers latins. Dans l'école de Limoges, les inscriptions sont très-rares et se bornent à quelques mots.

Chez les émailleurs rhénans, le dessin des fleurons, entrelacs et ornements, épargnés sur le cuivre, est remarquable par le bon goût et la grande variété des motifs; ils sont, sous ce rapport, bien supérieurs aux

Limousins. On peut en juger facilement par les émaux qui décorent la châsse de Charlemagne à Aix-la-Chapelle et celle des mages à Cologne[1], et par ceux de la toiture du petit temple à coupole que reproduisent nos planches XLIII et CIX.

Très-souvent les procédés du cloisonnage servent dans les émaux sur cuivre de l'école du Rhin à rendre de petits détails d'ornementation sur des plaques exécutées d'ailleurs par les procédés du champlevé. Le mélange des deux procédés est au contraire extrêmement rare dans les émaux de Limoges; on ne le rencontre que par exception sur quelques pièces très-anciennes.

Aux couleurs employées par les Limousins, les émailleurs rhénans ajoutent des couleurs qui leur sont propres : un beau bleu turquoise, un blanc très-pur, un rouge purpurin très-vif, et le noir. Leurs émaux sont en général d'un beau poli, très-harmonieux de ton, et ont plus d'éclat que les émaux de Limoges. La dégradation des tons par des couleurs juxtaposées est aussi rendue par eux avec plus d'art; avec la même couleur plus ou moins foncée ils savent obtenir une sorte de modelé, comme on peut le voir sur l'émail que reproduit notre planche CVII. Dans leurs fleurons, le champlevé est plus ouvert et laisse plus de place à l'émail, qui s'y déploie en couleurs limpides juxtaposées.

L'étude que nous avons faite des émaux rhénans nous a engagé à classer parmi les productions de l'émaillerie allemande certaines pièces que nous avions supposé

(1) On peut consulter les planches 40 et suivantes du tome Ier des *Mélanges d'archéologie* des RR. PP. Martin et Cahier.

d'abord devoir appartenir à la fabrication de Limoges[1].

Nous croyons qu'on pourrait encore attribuer à cette émaillerie allemande dix plaques circulaires de la collection de M. Carrand qui ont dû servir, suivant toute apparence, à enrichir une ceinture militaire. Elles reproduisent des animaux fantastiques et des fleurons d'un caractère fort ancien avec des émaux dont les couleurs sont crues et très-éclatantes, et qui ont beaucoup d'analogie avec ceux de l'Orient. Ces belles plaques d'émail diffèrent essentiellement des émaux limousins par le style des ornements, mais elles se rapprochent des anciens émaux rhénans. Cependant nous les aurions attribués à l'Orient, s'il existait des exemples d'émaux orientaux exécutés par le procédé du champlevé. Nous en avons fait reproduire deux dans notre planche CVI. Nous ne connaissons qu'une seule pièce qui soit parfaitement en rapport, pour le ton des émaux, avec ces plaques; c'est un débris de vase qui est conservé dans la collection du collége Romain, à Rome. Une guirlande de feuillage se dessine sur ce fragment; les émaux sont verts, bleus et rouges. On croit généralement que ce vase est byzantin; mais rien n'établit l'authenticité de cette origine, et feu le R. P. Marchi, qui avait eu l'obligeance de nous montrer cette collection dans tous ses détails, ne savait pas lui-même où cet émail a été trouvé. Dans les productions des différents arts industriels il existe de ces pièces isolées, ayant un cachet tout particulier qui ne se retrouve pas ailleurs et n'appartenant à aucune école; il est presque impos-

[1] *Description des objets d'art de la collection Debruge Duménil*, p. 131, 371, 374 et 376.

sible d'en déterminer d'une manière précise l'âge et l'origine.

## IV.

*Applications diverses des émaux champlevés.*

Pendant plus de trois siècles, à partir du onzième siècle en Allemagne, et dès le dernier tiers du douzième siècle en Aquitaine, les incrustations d'émail par le procédé du champlevé furent appliquées avec profusion sur une foule d'objets et d'ustensiles en cuivre, dont on rehaussait la valeur par ce genre d'ornementation peu coûteux. Elles embellirent surtout les instruments du culte et de la liturgie. Limoges, au treizième, au quatorzième et au quinzième siècle, devint le centre d'une immense fabrication de pièces d'orfévrerie de cuivre émaillé qui sont arrivées jusqu'à nous en grand nombre. Disons quelques mots sur les objets qui formaient le principal débouché de cette brillante industrie.

On doit citer en premier lieu les châsses devenues nécessaires pour renfermer les nombreuses reliques rapportées de la Terre sainte par les croisés, et les saints ossements que les princes et les seigneurs français ne manquèrent pas de faire parvenir aux principales églises et aux monastères de leurs provinces, après la conquête de Constantinople (1204) et d'une partie de l'empire grec. Il n'y avait pas d'église qui ne voulût avoir sa part dans cette pieuse distribution. De là une source intarissable de fabrication pour les ateliers de Limoges, ce qui explique comment il subsiste encore une si grande quantité de ces monuments émaillés, malgré les causes nombreuses de destruction qui se sont succédé depuis trois siècles.

Les plus anciens reliquaires émaillés sont en forme de coffret à couvercle plat. Limoges en a peu fabriqué de cette sorte; ceux que nous connaissons paraissent plutôt appartenir à l'émaillerie rhénane. Dès la fin du douzième siècle, la forme adoptée le plus fréquemment est celle d'un coffret oblong, surmonté d'un toit à deux rampants, et présentant l'aspect d'une tombe à couvercle prismatique. Le toit est décoré parfois d'un faîtage découpé en arcades ou en rinceaux; l'orfévre, dans ce cas, a eu l'intention de figurer une église à deux pignons. Sur les quatre faces du coffret, sur les deux rampants du toit et dans les pignons, il a placé des figures, et souvent des légendes entières se déroulant en plusieurs tableaux. Les figures et les sujets, comme nous l'avons dit, sont rendus soit en émail, soit par une gravure sur le métal doré qui se détache sur un fond d'émail; quelquefois alors les têtes finement ciselées en relief sont appliquées sur le cuivre. On rencontre aussi sur ces châsses des figures en haut relief exécutées en cuivre par le procédé du repoussé; ces figures, dans les châsses du treizième siècle, ont souvent des vêtements incrustés d'émail; des anges sont rendus par le même procédé avec des ailes émaillées. Malgré l'imperfection de ces figures, dans lesquelles les membres et les draperies ne sont accusés souvent que par un trait superficiel, il faut convenir que ces châsses devaient produire un brillant effet, lorsqu'elles étaient vues à leur place, c'est-à-dire à une certaine élévation au-dessus de l'autel, et qu'elles faisaient partie d'un ensemble de décoration sous le jour mystérieux des vitraux peints.

Au treizième siècle, les émailleurs deviennent plus

hardis, en donnant à leurs châsses la forme réelle d'une petite église, avec sa nef et ses transsepts. Nous devons citer comme un des plus parfaits modèles en ce genre la châsse de saint Calmine, de l'église de la Guène, dont nous avons donné plus haut la description.

Les émailleurs limousins donnent encore aux reliquaires la forme d'un trône sur lequel est assise une figure en cuivre, ordinairement celle du Christ ou de la Vierge. Les différentes faces du siége sont enrichies de dispositions architecturales ou de sujets en émail [1].

Les croix ne sont pas en moins grand nombre que les châsses. Dans les unes, le Christ est rendu entièrement en émail sur une croix de cuivre; c'est une véritable peinture en émail incrusté. Dans d'autres, la croix en bois est recouverte de plaques de cuivre émaillées, sur lesquelles on rencontre des figures rendues soit par de l'émail, soit par une gravure sur le métal réservé qui se détache sur un fond d'émail; le Christ est exécuté en haut relief par le procédé du repoussé; le jupon qui ceint ses reins et la couronne sont ordinairement incrustés d'émail.

Les colombes dans lesquelles on conservait les hosties consacrées, et qui étaient suspendues au-dessus de l'autel, sont rares. Les ailes sont émaillées; sur le corps, une légère gravure simule les plumes. Le dos se lève et laisse à découvert une petite cavité circulaire, destinée à recevoir les hosties. L'oiseau symbolique repose sur un petit plateau ordinairement enrichi d'émail et de pier-

(1) Le Musée du Louvre possède un reliquaire de ce genre, n° 34 du Catalogue de M. de Laborde, *Notice des émaux du Musée du Louvre*; Paris, 1853. Nous en avons cité un très-beau, tome I, page 569.

reries; quelquefois ce plateau est bordé de tourelles et de courtines crénelées.

Les ciboires, qui avaient la même destination, sont également fort rares. Celui dont nous avons parlé et que possède le Louvre, est un magnifique spécimen de ce genre.

Les pyxis ou custodes, qui servaient également à renfermer les hosties, et qu'on employait en voyage et pour les chapelles portatives, sont très-communes; toutes les collections en contiennent un certain nombre. Elles ont ordinairement la forme d'une petite tour dont le toit conique sert de couvercle. A la fin du treizième siècle et au quatorzième, les orfévres abandonnèrent quelquefois cette forme traditionnelle. La collection Debruge possédait une custode à couvercle hémisphérique (n° 684 du Catalogue), dont la *Gazette des beaux-arts* a donné la gravure [1].

Les crosses ne sont pas en moins grand nombre. Elles ont en général une grande élégance. La douille est ordinairement en émail bleu, ornée de fleurons émaillés à tiges dorées. Le pommeau, découpé à jour, se compose d'un enroulement de salamandres ou de feuillages. La volute figure quelquefois un serpent. On trouve très-souvent au centre un ouvrage de ronde bosse. L'agneau symbolique, le crucifiement, saint Michel qui frappe le dragon de sa lance, sont les sujets choisis le plus fréquemment par les orfévres.

Il n'y a pas de collection qui ne possède de ces bassins peu profonds, presque toujours enrichis d'armoiries et très-souvent de sujets profanes, dont quelques-

[1] T. X, p. 225.

uns sont pourvus d'une petite gargouille qui servait à répandre le liquide contenu dans le vase. La destination de ces vases a été longtemps débattue entre les archéologues. On sait aujourd'hui qu'on les faisait toujours par paires; l'un des deux bassins servait à verser l'eau sur les mains du prêtre, l'autre à recevoir le liquide. Nous en parlerons plus au long en traitant du mobilier religieux.

Viennent ensuite les couvertures de livres liturgiques, les boîtes à renfermer les Évangiles, les navettes à encens, les chandeliers, les porte-cierges, les fermails ou mors de chape. Tous les instruments destinés au service des autels furent en un mot l'objet principal de l'orfévrerie de cuivre émaillé.

Il n'est pas douteux qu'un certain nombre d'objets à l'usage de la vie privée n'aient été fabriqués de cette sorte. Il en est deux dont il est fait mention dans l'inventaire du trésor du Saint-Siége, dressé en 1295 par ordre de Boniface VIII [1] : « *Duos flascones de ligno* » *depictos in rubeo colore cum circulis et scutis de opere* » *Lemovicensi. — Unum vasculum de opere Lemovicensi* » *cum theriaca.* » On en trouve un autre ainsi désigné dans l'inventaire dressé après la mort de Louis le Hutin († 1316) : « L'an mil CCC. XVII. et onziesme jour de Julet » envoya Mons. Hugue d'Augeron au Roy par Guyart de » Pontoise un chanfrain doré à teste de liépars de l'euvre » de Limoges et à II. cretes, du commandement le Roy. » pour envoyer au Roy d'Ermenie [2] ».

(1) *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolicæ.* Ms. Bibl. imp., n° 5180, fol. 32 et 139.

(2) Ms. Bibl. imp., n° 7855, ancien suppl. franç., n° 2340, fol. 169.

De ces objets à l'usage de la vie privée, il ne reste à notre connaissance que des coffrets. Un des plus beaux existe dans la collection du Louvre. Il était certainement destiné, d'après les scènes qui s'y trouvent représentées, à renfermer des présents de noces. Quatre figures sont disposées, deux par deux, à chaque extrémité du couvercle : d'un côté un homme, portant un faucon sur le poing, soulève le voile d'une dame; de l'autre, une dame présente un anneau à un homme. M. de Laborde, qui a donné la description de ce joli coffret [1], fait remarquer que ces deux scènes personnifient la rencontre et l'accord, et il donne à cette belle pièce le nom de coffret de mariage. On y voit les armoiries de France et d'Angleterre.

L'émaillerie sur cuivre a encore prêté son concours à l'architecture, et ses brillantes couleurs ont souvent servi de décoration aux autels, aux tombeaux et même aux murs des chapelles. L'autel de l'abbaye de Grammont, près Limoges, était revêtu de plaques de cuivre, où des figures de haut relief se détachaient sur un fond d'émail. Le frère Pardoux de la Garde, religieux de cette abbaye à la fin du seizième siècle, a laissé la description de ce monument : « Entre ces quatre piliers est le dict grand autel et tant « le contre-retable que le devant d'iceluy est de cuivre « doré esmaillé. Et y sont les hystoires du Vieux et « Nouveau Testament, les apôtres et aultres saincts, le « tout avec eslevation en bosse et enrichi de petites « pierreries; le tout fort bien ouvré et excellent, aultant « ou plus riche que si le tout estoyt d'argent [2]. » On

[1] N° 64 du Catalogue de 1853.

[2] Nadaud, *Histoire de Grammont*, citée par l'abbé Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 73.

cite encore l'autel de la commanderie de Bourganeuf, décoré d'un retable en cuivre doré et émaillé avec des figures en relief, et l'autel de sainte Agathe, dans l'église Saint-Martial, enrichi d'une décoration de même nature [1]. Nous ne pouvons indiquer que ces trois autels; mais nous pensons qu'il devait en exister un assez grand nombre revêtus de plaques de cuivre émaillées, car on trouve fréquemment dans les collections des plaques qui par leur dimension, leur forme et les sujets qui y sont traités, annoncent assez qu'elles ont dû servir à l'ornement d'un autel.

Les parois des murs de chapelles recevaient parfois la splendide décoration de ces plaques émaillées. Corrozet, dans ses *Antiquitez, chroniques et singularitez de Paris* [2], constate que la Sainte-Chapelle du Palais en était enrichie : « Les arcs de la voulte, par dedans, sont dorés, » et toute la ceinture de l'église, au-dessous de laquelle » sont des peintures diverses faites d'esmail et de cristal » reposantes sur petites colonnes d'une pièce, servant » seulement à ornement. » La valeur du métal a tenté les spoliateurs, et ces peintures d'émail incrusté qui devaient dater du treizième siècle, époque de la construction de cette chapelle, ont disparu.

Quant aux tombeaux revêtus d'émail, ils ont été exécutés en grand nombre par les artistes de Limoges. L'abbé Texier a fourni une longue liste de ces monuments qui ont été détruits [3]. Quelques-uns subsistent

(1) *Procès-verbal de visite de la commanderie de Bourganeuf*, rapporté par l'abbé TEXIER, ouvrage cité, p. 154 et 270.

(2) Paris, 1586, chap. XII, p. 76.

(3) *Dictionnaire d'Orfévrerie;* Montrouge, 1857, p. 997.

encore, et font connaître de quelle manière les plaques de cuivre y étaient employées. L'église abbatiale de Saint-Denis possède aujourd'hui les deux tombes que saint Louis, en 1247, avait fait élever dans l'église de l'abbaye de Royaumont, pour couvrir les restes de ses deux enfants, Jean et Blanche, décédés en bas âge. Les figures de haut relief du jeune prince et de la princesse, exécutées en cuivre repoussé, reposent sur un fond de métal émaillé, composé de six pièces qui reproduisent d'élégants rinceaux d'or chargés de fleurs émaillées de rouge, d'azur, de vert, de blanc et de jaune, se détachant sur un fond bleu. Des bandes de cuivre, chargées d'une inscription incrustée d'émail rouge, bordent la table tumulaire. Un large rebord orné de fleurons émaillés et d'écussons armoriés complète le monument. Les figures portent elles-mêmes quelques traces d'émail [1]. Ces deux tombes, récemment restaurées sous la direction de M. Viollet-le-Duc, ont reparu avec toute leur splendeur primitive. En Angleterre, on voit encore, dans l'ancienne abbaye de Westminster, la tombe de Guillaume de Valence, qui a dû être exécutée par un émailleur de Limoges.

Les productions de l'émaillerie rhénane ont été moins répandues en Europe que celles de Limoges. Les émailleurs allemands ne se sont pas laissé entraîner à fournir, comme les Limousins, une grande quantité de pièces de pacotille : tous leurs travaux sont des œuvres d'art. Dès la fin du douzième siècle, ils se sont surtout attachés à fabriquer des pièces d'ornementation, colonnettes,

(1) M. de Guilhermy, *Monographie de l'église royale de Saint-Denis*, p. 164, a donné la gravure de la tombe du prince Jean.

arcades, listels, qui entraient ensuite dans la composition de quelque grande pièce d'orfévrerie. L'émailleur fournissait le corps d'une châsse et les ornements ; le sculpteur fondait ou repoussait au marteau les figures et les bas-reliefs de métal, ou bien ciselait les ivoires, qui, sous le rapport de l'art, formaient l'objet principal du monument. En se restreignant à la partie purement industrielle, les émailleurs rhénans sont arrivés à donner à leurs émaux une grande perfection, et cette perfection est telle que leur émaillerie contribue pour une très-grande part à la splendeur des monuments qu'elle est appelée à décorer. Les châsses de saint Maur, de saint Albin et des rois mages, à Cologne, celle de Charlemagne à Aix-la-Chapelle, que reproduit notre planche XLVII, et le petit temple dont nous donnons la figure et les détails dans nos planches XLIII et CIX, fournissent de très-beaux exemples de cette émaillerie ornementale. Les églises des anciens évêchés de Cologne, de Trèves, de Mayence, conservent un assez grand nombre de châsses et d'instruments du culte entièrement en cuivre émaillé. Il y a donc lieu de penser que sur les bords du Rhin, comme à Limoges, les objets religieux formaient les principales productions de l'émaillerie.

## § III.

### HISTORIQUE DE L'ART DE L'ÉMAILLERIE PAR INCRUSTATION.

### I.

*Préliminaires. L'émaillerie dans l'antiquité.*

Maintenant que nous avons fait connaître les procédés de fabrication, ainsi que les caractères qui sont propres

aux deux sortes d'émaux incrustés, et que nous avons signalé quelques-uns des monuments sur lesquels une discussion peut s'élever, essayons de retracer l'histoire de l'émaillerie par incrustation, et cherchons à éclaircir, sinon à résoudre, les questions que soulèvent l'origine de cet art et l'ancienneté relative des deux sortes d'émaux incrustés.

Nous avons fait précéder jusqu'à présent l'historique de chacun des arts industriels au moyen âge de quelques notions très-courtes sur leur pratique et leur développement dans l'antiquité ; mais nous ne les avons données qu'à titre de préambule, sans entrer dans aucun détail et sans traiter aucune des questions qui se présentent en foule quand on veut aborder l'archéologie des temps anciens. Cependant en publiant à part, à la fin de l'année 1856, nos *Recherches sur la peinture en émail* [1] qui vont former aujourd'hui notre chapitre 1er de l'Émaillerie, nous avons cru pouvoir y placer une assez longue dissertation sur l'émaillerie dans l'antiquité. Il est inutile de la transcrire ici, puisqu'elle devrait se présenter aujourd'hui sous un autre aspect ; nous nous contenterons de la résumer, en faisant connaître les critiques dont elle a été l'objet et les adhésions qu'elle a reçues, et de signaler les monuments récemment découverts qui sont venus éclairer d'un nouveau jour la question que nous avions soulevée.

Les anciens ont-ils connu l'art d'émailler les métaux? Tel était le sujet du débat. Après avoir établi que les Égyptiens avaient tout au moins connu, sinon pratiqué,

(1) *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au moyen âge*; Paris, 1856.

l'émaillerie sur métal, et avoir signalé quelques émaux égyptiens [1], nous avions examiné sur quelles conjectures on pourrait s'appuyer, à défaut de monuments d'émaillerie grecque, pour établir que les Grecs ont eu connaissance de cet art dans une antiquité très-reculée, à l'époque où florissaient les grandes monarchies asiatiques. Le moine Théophile a donné aux émaux le nom grec d'electrum, et nous nous sommes demandé si ce mot n'avait pas la même signification dans Homère, dans Hésiode, dans Sophocle, dans Aristophane, et dans la Bible grecque des Septante, où on le rencontre. Pline, disions-nous, ne reconnaît que deux matières auxquelles le nom d'electrum doive être donné, l'ambre et un métal d'alliage composé de quatre cinquièmes d'or et d'un cinquième d'argent ; mais aucune des deux interprétations ne peut s'appliquer à ce mot dans certaines phrases des auteurs que nous venons de citer. L'ambre, d'ailleurs, n'était pas connu du temps d'Homère et d'Hésiode. Il faut donc que le mot electron ait eu un autre sens dans la langue grecque, antérieurement à l'ère chrétienne. Puis, après avoir discuté différents textes des vieux auteurs qui l'ont employé, nous en arrivions à conclure que chez les Grecs de l'antiquité le mot electron n'aurait eu que deux sens, celui d'ambre et celui d'or émaillé, et que ce dernier sens s'appliquait parfaitement aux passages d'Homère, d'Hésiode et des Septante. De là cette conséquence que les Grecs avaient eu connaissance des émaux dès la plus haute antiquité. Nous ajoutions que les productions de l'émaillerie avaient, suivant toute apparence, cessé d'être

(1) Nous avons fait reproduire deux des plus curieux émaux égyptiens dans notre planche XCIX.

en usage en Grèce vers la fin du troisième siècle avant Jésus-Christ, et en Égypte sous les Lagides. « Nous ne » prétendons pas donner à ces conjectures, disions-nous » en terminant, plus de valeur qu'elles ne le méritent; » mais nous les présentons avec une certaine confiance, » dans l'espoir que de nouvelles recherches dans les » textes, et surtout la découverte de monuments émaillés, » viendront leur imprimer plus tard le caractère de la » certitude. »

Bien qu'elle ait été présentée avec timidité et presque sous la forme du doute, notre opinion a trouvé des contradicteurs parmi les hommes les plus savants, et M. de Lasteyrie a cru devoir publier un livre tout entier pour la réfuter [1]. Contestant toutes nos appréciations, il a soutenu que le mot electron n'avait pu s'appliquer à l'émail dans l'antiquité, et que dans Homère, dans Hésiode, dans les Septante et chez les autres auteurs grecs, il ne pouvait avoir que les significations d'ambre ou de métal d'alliage données par Pline.

Notre opinion cependant n'est pas restée sans défenseurs, et nous en avons trouvé parmi les archéologues, les hellénistes et les praticiens.

Le doyen des archéologues, notre maître à tous, le savant bibliothécaire de la ville de Rouen, M. André

(1) *L'electrum des anciens était-il de l'émail?* Paris, 1857. Bien que la critique de M. de Lasteyrie ait été vive et même passionnée, et qu'elle nous ait maltraité bien à tort, elle n'a pu altérer en rien les bonnes relations que nous avons entretenues depuis plus de vingt ans, relations auxquelles nous attachons le plus grand prix. On peut être en dissentiment sur l'interprétation d'un mot grec et rester les meilleurs amis du monde; il n'y a que les petits esprits qui se fâchent pour des divergences de cette nature.

Pottier, en nous adressant ses observations sur nos *Recherches sur la peinture en émail*, observations qui constatent qu'il avait fait une étude approfondie de la matière, débutait en ces termes : « Laissez-moi préala- » blement vous louer, monsieur, d'avoir établi par des » preuves irréfragables le véritable sens du mot electrum, » dans l'acception que lui ont prêtée bon nombre d'au- » teurs de l'antiquité, ce qui prouve chez ces auteurs la » connaissance des produits ainsi qualifiés, et ce qui jus- » tifie surtout le moine Théophile d'avoir employé ce mot » pour décrire un procédé dont l'analyse attentive suffi- » sait seule pour caractériser le véritable objet. »

Feu le docteur F. Kugler, dont les ouvrages sur les arts jouissent en Allemagne et auprès des savants de tous les pays d'une grande réputation, a jugé notre travail assez sérieux pour mériter son examen, et dans une dissertation très-développée, insérée dans le journal scientifique *Deutsches Kunstblatt* [1], il a rendu compte de nos *Recherches sur la peinture en émail*. Après avoir discuté la question, le savant docteur reconnait que le mot haschmal, employé par Ézéchiel, et que les Septante ont traduit par electron, est le mot asiatique qui signifiait émail, et que smaltum latin et schmelz allemand doivent provenir de ce mot asiatique. Repoussant l'electrum métallique de Pline comme interprétation du mot electron dans Homère, dans Hésiode et dans les autres auteurs cités, il en adopte la traduction par émail ; « on » peut donc croire avec assurance, dit-il en terminant » cette partie de la dissertation, que la peinture en émail » composait, dans une antiquité reculée, un objet de luxe

(1) Stuttgart, nº de mars 1858, p. 67.

» d'art oriental, de même que plus tard (et toujours en » émail cloisonné) elle a été pratiquée avec la plus haute » habileté technique chez les Perses, chez les Indiens et » chez les Chinois. »

M. P. Giguet, qui a fait de la langue d'Homère une étude toute particulière, et dont la traduction des œuvres du grand poëte a obtenu les honneurs de sept éditions[1], qui a traduit aussi Hérodote[2] et la Bible grecque des Septante[3], a pris parti pour notre interprétation du mot electron par émail. Ayant à rendre compte, dans une réunion de la Société archéologique de Sens, de l'ouvrage de M. de Lasteyrie sur l'electrum, il a exposé les motifs sur lesquels il s'est fondé pour substituer dans sa dernière édition d'Homère le mot émail au mot ambre, que d'abord il avait accepté de ses devanciers, sans trop d'examen. Après avoir établi que du temps d'Homère et d'Hésiode le mot electron ne pouvait représenter ni l'ambre ni le métal d'alliage d'or et d'argent, mais seulement l'or émaillé, il reconnaît que c'est dans Homère que les Septante ont pris le mot electron comme équivalant au mot haschmal, et qu'à leur sentiment les ornements nommés électres dans l'Odyssée, n'étaient autre chose que des émaux. Du reste, M. Giguet partageant l'opinion du docteur Kugler, trouve dans le mot haschmal, dont les racines sanscrites conviennent parfaitement, dit-il, à la définition de l'or émaillé, l'étymologie du latin smaltum et de l'allemand schmelz[4].

(1) OEuvres complètes d'Homère, 7e édition; Paris, Hachette, 1863.

(2) *Histoires d'Hérodote*, traduction nouvelle, 2e édition; Paris, Hachette, 1864.

(3) Sous presse; Poussielgue, éditeur.

(4) *Revue archéologique*; Paris, 1859, t. XVI, p. 235.

M. Rossignol, de l'Institut, a publié sur la métallurgie de l'antiquité [1] un important ouvrage qui nous est aussi venu en aide. Ce n'est pas que le savant helléniste ait adopté notre opinion sur l'electrum, bien au contraire. Dès le début de sa dissertation sur les substances que les anciens appelèrent électre, il déclare que M. de Lasteyrie a très-pertinemment résolu par la négative la question de savoir si l'electrum des anciens était de l'émail; et cependant il en arrive à démentir toutes les interprétations adoptées par son collègue. Après avoir discuté l'opinion de Pline et d'Eustathe, qui ont traduit l'electron d'Homère et d'Hésiode par ambre ou par métal d'alliage, « disons tout de suite, » ajoute-t-il, pour trancher dans le vif cette difficulté, de » quelque part qu'elle nous soit suscitée, qu'Homère et » Hésiode n'ont pu parler ni de l'électre résineux ni de » l'électre métallique. L'ambre jaune, en effet, ne fut » connu que plusieurs siècles après eux, nous le prouve- » rons plus bas ; et quant à la composition d'or et d'ar- » gent, la haute antiquité ne s'en douta jamais : l'al- » liage des métaux ne fut pratiqué qu'à une époque pos- » térieure. » Plus loin M. Rossignol dit encore : « J'ai » disposé chronologiquement les divers rôles de l'électre, » et l'on voit qu'en ce qui touche l'alliage d'or et d'argent » il ne se trouve au delà de l'ère chrétienne aucun témoi- » gnage explicite et authentique attestant qu'on ait donné » le nom d'électre à un pareil métal. » C'est ce que nous avions dit dans nos *Recherches sur la peinture en émail*.

Quant au passage de Sophocle que nous avions cité :

(1) *Les métaux dans l'antiquité, origines religieuses de la métallurgie*; Paris, 1863.

[illegible] l'électre de Sardes, si vous voulez, et l'or des [illegible] M. Rossignol, bien loin d'y voir un alliage d'or et d'argent, comme M. de Lasteyrie, nous dit que le poëte n'a point songé à un alliage d'or et d'argent, « que son intention est au contraire de citer deux espèces de l'or le plus pur ».

Ainsi, grâce à M. Rossignol, nous voici débarrassé de l'électre métallique de Pline et de l'ambre dans l'interprétation à donner à l'électron d'Homère, d'Hésiode et de Sophocle.

Mais quel est donc alors cet électron des grands poëtes, puisqu'on ne veut pas y voir de l'or émaillé? Voici l'interprétation qu'en donne M. Rossignol. « A côté de « la métallurgie terrestre et réelle, il y eut dans l'anti- « quité une métallurgie tout idéale éclose du cerveau des « écrivains. Pour répandre du merveilleux sur un objet, « les poëtes n'hésitaient pas à créer des substances qui « n'avaient rien de correspondant dans la nature... Que « faut-il donc entendre par cet électre, métal qui n'était « ni l'ambre, ni le composé d'or et d'argent? Une « substance de ce règne idéal dont nous avons parlé, une « création de cette minéralogie mythique dont nous « avons montré l'existence dans le fait bien constaté de « métaux fabuleux. On devra en effet désormais recon- « naître comme une vérité, que les anciens poëtes créaient « eux-mêmes des substances, et, dans leurs fictions iné- « puisables, enrichissaient la nature de corps imaginaires. « Mais les Grecs, pleins de respect pour ces créations du « génie, les réalisaient ensuite, et mettaient une chose sous « ce qui n'avait été qu'un nom. Ainsi en arriva-t-il pour « l'électre, et de là ses nombreuses transformations. »

Ainsi, d'après M. Rossignol, l'électron, dans Homère, dans Hésiode et dans Sophocle, était une chose imaginaire et sans existence. Nous aimons mieux y voir quelque chose de réel. Quoi qu'il en soit, M. Rossignol nous donne déjà raison sur ce point, que l'electron d'Homère, d'Hésiode et de Sophocle n'était ni l'ambre ni l'électre métallique de Pline. Mais le savant académicien nous est encore plus favorable en établissant que le mot d'électre a été synonyme de verre : « En s'emparant des substances » les plus brillantes, l'électre devait nécessairement en » venir à s'approprier le verre; c'est ce qui arriva.... Le » scoliaste d'Aristophane, pour sa part, admettait si » bien que l'électre désignait le verre, qu'il croyait que » le mot n'avait pas d'autre signification dans Homère, » et qu'ἤλεκτρος y remplaçait ὕαλος, inconnu du poëte. A » propos de ὕαλος, Homère, dit-il, ne connaît point » ce nom, mais chez lui et chez les anciens poëtes, c'est » ἤλεκτρος que l'on emploie, et non pas ὕαλος. »

Nous voilà bien près de l'émail, qui n'est autre chose qu'une matière vitreuse; et puisqu'un ancien, un Grec, le scoliaste d'Aristophane, voyait du verre dans l'électre d'Homère, nous trouvons là le plus puissant appui en faveur de notre traduction par émail.

Au surplus, quelle a été la principale objection de nos contradicteurs? L'absence absolue d'émail dans les ouvrages de métal provenus de l'antiquité. « Le système » de M. Labarte, disait le savant M. de Longpérier dans » le rapport qu'il fit, le 7 août 1857, à l'Académie des » inscriptions et belles-lettres sur nos *Recherches,* se fonde » uniquement sur l'interprétation toute nouvelle donnée » au mot ἤλεκτρον... et, remarquons-le, jusqu'à ce jour

» les explorations de nos voyageurs en Asie, les fouilles » nombreuses pratiquées sur une grande échelle en » Assyrie, en Babylonie, en Phénicie, en Grèce, en » Étrurie (qu'il ne faut jamais séparer de l'Orient), n'ont » pas amené la découverte du moindre fragment de » métal émaillé. L'electrum, si fréquent dans les textes, » serait donc introuvable dans ces tombeaux et ces » ruines, qui font revivre à nos yeux l'antiquité tout » entière. » Et M. de Lasteyrie donnait à son livre de 1857 cette conclusion, imprimée en petites majuscules, comme un axiome : « Les Grecs et les Romains, anté- » rieurement au troisième siècle de notre ère, n'ont » certainement pas connu, ni surtout pratiqué l'art de » l'émaillerie. »

Eh bien, depuis lors, les tombeaux se sont ouverts, les ruines ont parlé, et ont rendu à la lumière des bijoux d'or émaillé grecs et étrusques qu'ils conservaient depuis bien des siècles. « Parmi les objets remarquables d'or » émaillé grecs et étrusques, disait M. Castellani dans » une réunion de l'Institut archéologique de Londres en » 1862, nous citerons la belle couronne du Musée » Campana, le collier exposé au Musée Kensington, les » boucles d'oreilles ornées de cygnes trouvées à Vulci, et » celles ornées de paons et de colombes du Musée Cam- » pana; nous les citerons comme les plus beaux échan- » tillons des types généraux [1]. » M. Castellani est orfévre et archéologue, et il a passé sa vie à étudier les bijoux antiques, qu'il est parvenu à reproduire en partie avec une grande perfection. Il connaît parfaitement ce dont il parle, et ne saurait prendre des pâtes colorées

[1] *Antique jewellery and its revival;* London, 1862, p. 28.

pour des émaux. Au surplus, les bijoux de la collection Campana ont été acquis par la France; chacun a pu les voir exposés au Palais de l'Industrie, et ils sont aujourd'hui conservés au Louvre. En rendant compte de l'exposition de cette collection, M. Lenormant s'exprimait ainsi : « Un autre élément de décoration dont les » Grecs firent un usage plus considérable peut-être que » des pierres précieuses, mais que les Romains négli- » gèrent presque constamment, consistait dans les » émaux. Pendant bien longtemps, et il y a même peu » d'années, on a discuté la question de savoir si l'anti- » quité avait connu l'art de l'émailleur ou s'était bornée » à employer dans quelques pièces d'orfévrerie des pâtes » de verre coloré serties dans le métal de la même » manière que des gemmes. Des savants d'un égal » mérite ont soutenu les deux assertions, mais la ques- » tion ne saurait plus être douteuse. Les collections de » l'Europe possèdent maintenant des pièces incontes- » tables qui démontrent pour les Égyptiens, les Phéni- » ciens, les Grecs et les Étrusques, la connaissance des » secrets les plus difficiles de l'émaillerie, ainsi que la » pratique de toutes les formes et de toutes les applica- » tions dont ce procédé peut être susceptible [1]. »

On voit en effet au Louvre, dans la collection Campana, un assez grand nombre de pendants d'oreilles étrusques formés d'un cygne, d'une colombe, ou de tout autre petit animal exécuté en or et entièrement émaillé de blanc [2]. Cette coloration de figures de ronde bosse

(1) *Gazette des beaux-arts*, 1863, t. XIV, p. 159.

(2) *Catalogue des bijoux du Musée Napoléon III*; Paris, 1862, écrin n° 9, n$^{os}$ 102 à 107.

par des émaux présente toujours plus de difficultés que de simples incrustations d'émaux dans les interstices cloisonnés ou champlevés du métal, et annonce une pratique consommée de l'art de l'émaillerie. Les incrustations d'émail ne manquent pas, au surplus, dans les bijoux de la collection Campana. Un pendant d'oreilles, entre autres, est formé d'un paon en émail bleu dont la queue et les ailes d'or sont ornées d'émaux cloisonnés d'un travail très-délicat[1]. On y voit aussi (tenant en suspension un animal en partie brisé) un petit médaillon circulaire offrant une étoile à cinq branches formée par un cloisonnage d'une délicatesse microscopique, qui renferme des émaux verts et blancs. La pièce capitale des écrins de la collection Campana est un diadème conçu dans le goût grec le plus pur. Il est composé d'un assemblage de petites lames d'or plus ou moins découpées et reliées entre elles par une bande estampée en astragale, qui garnit le bord inférieur. Toute la surface antérieure est couverte d'ornements divers disposés avec infiniment d'élégance et fixés sur les lames d'or. Vers le milieu de la hauteur et dans toute l'étendue du diadème, est une série de petites marguerites dont le centre est orné d'une perle en pâte de verre, mais qui sont entourées de palmettes en émail blanc, bleu et vert. Une foule d'ornements du même genre couvrent tout le reste de la surface[2].

Nous pouvons citer encore deux bijoux grecs, un collier et un bracelet d'or, dans lesquels l'émail joue un

[1] *Catalogue des bijoux du Musée Napoléon III*; Paris, 1862, écrin n° 9, n° 107.

[2] *Catalogue des bijoux du Musée Napoléon III*; écrin A, n° 1.

bien plus grand rôle que dans les bijoux du Louvre. Ils appartiennent à M. Castellani, chez qui nous les avons vus en 1861 ; ils ont été exposés l'année suivante, à l'époque de l'Exposition universelle, dans le Musée Kensington, à Londres, où on a pu les admirer [1]. De chaque côté d'un nœud d'or ciselé qui occupe le centre du bracelet s'étend une petite plaque chargée d'imbrications formées de cloisons d'or cordelées et remplies d'émaux bleu lapis et vert clair. Le collier est composé d'une natte à laquelle se rattachent des chaînettes qui portent trois ordres d'amphores, de trois grandeurs. Les chaînettes sont rivées par des feuilles et des fleurettes émaillées. Ce collier est d'un admirable travail ; il vaut bien sans doute celui qu'Eurymaque offrit à Pénélope, et l'on peut lui appliquer ce vers d'Homère :

Χρύσεον (ὅρμον) ἠλέκτροισιν ἐερμένον, ἠέλιον ὥς.

Il faut dire cependant que les orfévres dans l'antiquité usaient de l'émail avec la plus grande modération, et même avec parcimonie. On serait tenté de croire qu'il leur répugnait de couvrir d'un enduit vitreux coloré une trop grande surface de l'or, qui était rare de leur temps et dont la couleur d'un beau jaune plaisait beaucoup aux yeux.

Dans nos *Recherches sur la peinture en émail,* nous nous étions efforcé d'établir que le mot electron avait eu chez les Grecs de l'antiquité le sens d'or émaillé, afin d'en tirer cette conséquence qu'ils avaient connu l'art de l'émaillerie. Aujourd'hui nous n'avons plus besoin de

(1) *Catalogue of the special exhibition of works of art.... on loan at the South Kensington Museum*, n° 8138; London, 1863.

ce secours, nous n'avons plus besoin de recourir à des textes qui peuvent fournir simultanément, selon qu'ils sont compris, des arguments pour ou contre, et qui sont la matière d'interprétations très-diverses; les monuments découverts depuis la publication de nos *Recherches*, et que l'on a sous les yeux, nous ont apporté une preuve irréfragable : les Grecs et les Étrusques ont connu l'art d'émailler les métaux.

Puisque l'or émaillé, puisque la matière vitreuse à laquelle nous donnons le nom d'émail, ont existé chez les Grecs, il faut bien que ce métal émaillé et que cette matière qui venait teindre et décorer l'or, aient eu dans la langue grecque une dénomination quelconque. Pourquoi cette dénomination ne serait-elle pas celle d'electron? On aura beau fouiller dans les glossaires, on ne saurait en indiquer une autre dans le grec antique, et tout se réunit au contraire pour justifier que c'est bien ce mot qui servait à désigner les émaux.

A la fin du onzième siècle, et lorsque les Grecs appelés en Allemagne par l'impératrice Théophanie y avaient apporté l'art de l'émaillerie, le moine Théophile donne aux émaux, dont il enseigne les procédés d'exécution, le nom d'electrum, et ce nom, il ne pouvait l'avoir reçu que des Grecs, ses maîtres. Tous les chroniqueurs allemands de cette époque, quand ils ont à parler de pièces d'orfévrerie émaillée, se servent du même mot [1].

Remontons la série des temps. Deux cents ans environ avant Théophile, le grammairien grec Suidas publie un lexique de la langue grecque, et la définition qu'il donne du mot electron ne nous paraît pas devoir laisser de

[1] Voyez plus loin l'historique de l'émaillerie en Allemagne.

doute de son interprétation par émail : « Electron ; or » allotype uni au verre et aux pierres fines ; telle est la » matière dont est revêtue la sainte table de Sainte- » Sophie [1]. » On a donc là une explication complète de l'electron ; c'est un or auquel on a uni du verre, c'est-à-dire de l'émail, et qui est accompagné de pierres fines ; et à l'appui de cette explication, nous avons la citation d'un monument en electron : c'est le dessus de l'autel de l'église Sainte-Sophie de Constantinople. « Les des- » criptions de l'autel de Sainte-Sophie ne peuvent se » comprendre, dit avec raison M. de Laborde, qu'en » admettant l'emploi et l'usage général des émaux [2]. » Et nous établirons plus loin que cette table d'autel était en émail [3]. M. de Lasteyrie nous reproche dans sa critique [4] d'avoir intercalé le mot émail entre le mot verre et ceux de pierres fines. Nous n'avons intercalé aucun mot, et notre traduction de Suidas est littérale ; mais quand nous en venons à l'explication du texte de ce lexicographe, nous disons que le mot verre doit être pris pour de l'émail. Cette explication n'est pas de notre cru ; nous la puisons dans Théophile, qui la tenait, lui, des Grecs. En effet, on a vu que Théophile ne donnait que le nom de verre aux matières vitreuses préparées pour être fondues dans les interstices du métal : « Accipe » omnia genera vitri quod ad hoc opus aptaveris. » Mais lorsque les matières vitreuses ont été vitrifiées sur le

(1) Ἤλεκτρον, ἀλλότυπον χρυσίον, μεμιγμένον ὑέλῳ καὶ λιθίᾳ, οἵας ἐστὶ κατασκευῆς ἡ τῆς Ἁγίας Σοφίας τράπεζα. SUIDAS, Ed. Æmilii Porti; Col. Allob. 1619, t. I, p. 1175.

(2) *Notice des émaux du Musée du Louvre* ; Paris, 1853, p. 96.

(3) Voyez plus loin l'historique de l'émaillerie dans l'empire d'Orient.

(4) *L'electrum des anciens était-il de l'émail?* P. 58.

métal, alors il donne au bijou devenu complet et à la matière vitreuse parfondue le nom d'electrum [1]. Suidas ne dit pas autre chose, et l'on peut, en retournant sa phrase, l'interpréter ainsi : Lorsque le verre est uni à l'or, on lui donne le nom d'électre. Ce qu'il ajoute des pierres fines ne fait que confirmer notre traduction par émail de l'electron allotype. Nous connaissons aujourd'hui, en effet, et nous avons signalé plus haut à nos lecteurs, une assez grande quantité de très-belles pièces d'orfévrerie byzantine enrichies d'émaux ; eh bien, on y voit que les pierres fines alternaient toujours avec les émaux dans l'ornementation de ces pièces, et l'on comprend, en examinant ces monuments, que Suidas ait dit que l'electron était toujours uni aux pierres fines.

On possède un autre glossaire grec antérieur de six à sept cents ans à celui de Suidas, le glossaire d'Hésychius, qui vivait au second ou au troisième siècle de notre ère. Ce lexicographe donne deux acceptions au mot electron. La première est celle qui est répétée par Suidas : « Elec» tron, or allotype, ἀλλότυπον χρυσίον. » Mais Suidas, qui était Grec et qui savait bien ce dont il s'agissait, nous dit que cet electron allotype n'est autre chose que de l'or auquel on a uni du verre. On comprend dès lors que le savant Alberti, le commentateur d'Hésychius, ait dit qu'il fallait lire dans le manuscrit ὑαλότυπον au lieu de ἀλλότυπον [2]. Ainsi on trouve toujours

(1) Voyez plus haut, p. 388 et suivantes.

(2) Ἤλεκτρον, ἀλλότυπον χρυσίον. Ἤλεκτρον, μέταλλον χρυσίζον.....
*Sed pro* ἀλλότυπον *non dubito quin legendum sit* ὑαλότυπον; *sic* ἀλλης λιθίας, *apud auctorem* Peripli, *pro* ὑαλῆς λιθίας.
Hesychii *Lexicon, Ed.* Alberti; Lugduni Batavorum, 1746, t. I. p. 1620.

l'idée du verre associé à l'or dans cet electron qui est désigné dans les glossaires comme un or allotype. L'explication que nous avons donnée de ce mot ὑαλότυπον, en supposant que l'on adoptât cette leçon, n'a pas convenu à notre savant contradicteur M. de Lasteyrie. Cependant, nous la répéterons ici parce qu'elle est justifiée par les procédés mis en œuvre dans la fabrication des émaux incrustés et qu'elle sera parfaitement appréciée des praticiens. Le mot ὑαλότυπον est composé de ὕαλος, verre, cristal, et de τύπος, qui signifie empreinte, figure, image, moule, forme. La qualification d'or hyalotype donnée à l'electron indiquerait d'après cela un or disposé dans une forme quelconque, servant de moule, d'empreinte pour recevoir le verre. Qu'on relise Théophile, et l'on se convaincra qu'un bijou d'or émaillé pouvait parfaitement recevoir le nom d'or hyalotype.

Enfin, nous voici en pleine antiquité avec le scoliaste d'Aristophane, qui reconnaît que le mot electron désignait le verre, ὕαλος. Dans son opinion, Homère employait ἤλεκτρος pour ὕαλος. Ne nous est-il donc pas permis, aujourd'hui que des émaux grecs et étrusques fort anciens sont sortis des tombeaux et ont pris place dans les Musées, de dire que ces bijoux émaillés et que la matière vitreuse qui les décore devaient avoir un nom dans l'antiquité grecque et que ce nom est electron, puisque ce mot, dans ses nombreuses transformations, a eu la signification de verre, et que cette signification s'est conservée depuis Homère jusqu'au moine Théophile ?

## II.

*De l'émaillerie en Occident à l'époque de la domination romaine.*

Nous avons dit que les productions de l'émaillerie avaient cessé, suivant toute apparence, d'être en usage en Grèce vers la fin du troisième siècle avant Jésus-Christ, et en Égypte sous les Lagides. Ce qui est certain, c'est que les émaux étaient inconnus du monde romain, à l'époque où Pline publiait son *Histoire naturelle* (l'an 80 de l'ère chrétienne); mais bientôt cet art allait se révéler en Occident. Nous avons signalé plus haut le vase, les fibules et les divers ornements de cuivre émaillé trouvés dans le sol de l'ancienne Gaule et en Angleterre, et que les Musées ont recueillis. Ces fibules et ces ornements n'ont point un caractère assez tranché pour qu'on leur assigne une date précise, et la confection peut en appartenir à une époque quelconque de la domination romaine dans les Gaules et en Angleterre. Le joli vase découvert dans le comté d'Essex pourrait, d'après les circonstances que nous avons relatées, être reporté au règne de l'empereur Adrien (117 † 138), puisqu'une médaille de ce prince a été retirée d'un tombeau appartenant au même temps que celui où était renfermé le vase émaillé [1]. N'est-il pas à supposer, d'après cette donnée, que l'émaillerie sur métaux était pratiquée en Occident tout au moins au commencement du second siècle de notre ère?

On a souvent cité à l'appui de cette assertion un passage de Philostrate qui, dans ses *Descriptions de tableaux*,

[1] Voyez p. 450 et suivantes.

après avoir signalé les mors d'argent et les brides d'or des chevaux montés par des chasseurs au sanglier, ajoute ces mots : « On dit que les barbares des bords de » l'Océan étendent ces couleurs sur de l'airain ardent, » qu'elles y adhèrent, deviennent aussi dures que la » pierre, et que le dessin qu'elles représentent se con- » serve [1] ».

Il est évident que cette description se rapporte parfaitement aux émaux incrustés par le procédé du champlevé.

Philostrate, Grec de naissance, après avoir enseigné la rhétorique à Athènes, était venu se fixer à Rome à la cour de l'impératrice Julie, femme de Septime Sévère, au commencement du troisième siècle. Si l'art d'émailler les métaux avait alors existé en Grèce, sa patrie, ou à Rome, qu'il habitait, Philostrate n'aurait pas cité ce genre d'ornementation comme chose extraordinaire, et n'aurait pas surtout reporté à des barbares l'honneur de l'avoir inventé. D'un autre côté, les monuments émaillés qui subsistent de l'époque gallo-romaine, par exemple les pièces de la Bibliothèque impériale, celle du Musée de Poitiers, le vase trouvé dans le comté d'Essex et celui d'Ambleteuse, sont dans un rapport parfait avec la narration de l'écrivain, soit par leur état matériel, soit par les gisements où ils ont été découverts.

On peut donc regarder comme certain que l'art d'émailler les métaux n'existait ni en Grèce ni en Italie, au commencement du troisième siècle de notre ère. Mais

(1) Ταῦτα φασὶ τὰ χρώματα τοὺς ἐν Ὠκεανῷ Βαρβάρους ἐγχεῖν τῷ χαλκῷ διαπύρῳ, τὰ δὲ συνίστασθαι, καὶ λιθοῦσθαι, καὶ σώζειν ἃ ἐγράφη. » *Icon.*, lib. I, cap. XXVIII. PHILOSTR. *Quæ supersunt omnia ex ms. cod. rec.*, etc. GOTTFRIDUS OLEARIUS ; Lipsiæ, 1709, t. II, p. 804.

quels étaient ces barbares, voisins de l'Océan? Philostrate va les désigner plus clairement dans un passage de la vie de Polémon, sophiste de Laodicée, qui tenait école à Smyrne, et qui jouissait, sous Trajan et sous Adrien, d'une grande réputation. En décrivant le char de Polémon, il semble bien indiquer dans les harnais un travail analogue à celui qui décorait l'équipement des chevaux de la chasse au sanglier : « Beaucoup de gens le blâ-
» maient, dit-il, de ce qu'en voyageant il avait à sa *suite*
» une grande quantité de bagages, beaucoup de chevaux,
» un nombre considérable d'esclaves, diverses espèces
» de chiens dressés pour la chasse, et de ce qu'il se faisait
» traîner lui-même sur un char attelé de deux chevaux
» aux freins d'argent celtiques ou phrygiens [1] » Oléarius, le savant commentateur de Philostrate, reconnaissait l'expression d'un travail identique dans les deux passages que nous venons de citer [2], tout en se trompant sur la nature du travail. Ces freins d'argent, enrichis par les barbares de couleurs adhérentes au métal, étaient donc des productions celtiques. La qualification de Celtes, prise isolément, pourrait s'appliquer à un grand nombre de peuples; car les Gallo-Celtes, sortis de la Gaule, s'étaient répandus dans beaucoup de contrées, et, pour ne parler que des pays voisins de l'Océan, ils avaient fondé des colonies en Espagne, dans la Galice, et en Angleterre, dans le pays de Galles. Mais à l'époque où écrivait Philostrate, à Rome surtout, on devait suivre les divisions géographiques de Pline. Or

(1) Αὐτὸς δὲ ἐπὶ ζεύγους ἀργυροχαλίνου, Φρυγίου τινὸς ἢ Κελτικοῦ, πορεύοιτο. *Vitæ Soph.*, ap. OLEARIUM, t. II, p. 532.

(2) *Vitæ Soph.*, ap. OLEARIUM, t. II, p. 532 et 804.

Pline ne donnait le nom de Celtes qu'aux habitants de la partie de la Gaule située entre la Seine et la Garonne [1]. On a donc pu croire que c'était cette contrée qui était en possession de fabriquer les ornements de métal émaillé dont on décorait surtout les harnais des chevaux.

Cette conclusion n'a pas été adoptée par les archéologues anglais. La grande quantité de monuments de ce genre d'émaillerie trouvés en Angleterre et même en Écosse, leur a fait penser qu'il avait pris naissance ou tout au moins qu'il avait été largement exécuté dans les îles Britanniques. L'Allemagne ne peut élever la prétention d'avoir été le berceau de cet art, car on n'a trouvé aucun de ces émaux primitifs dans les provinces qui avoisinent le Rhin. Cependant, dans l'hiver de 1864, on a déterré à Pyrmont, dans la principauté de Waldeck, une sorte de grande cuiller émaillée qu'on a voulu rattacher à l'émaillerie primitive occidentale. Cet ustensile, qui a la forme de nos cuillers à soupe, est en cuivre jaune très-brillant; l'extérieur de la poche hémisphérique, et le dessus du manche sont entièrement émaillés par le procédé du champlevé. Les traits du métal réservés à la surface tracent sur le fond six pentagones bordés d'un enroulement de rinceaux. Le centre des pentagones contient un fleuron assez élégant, et six triangles distribués entre le sommet des pentagones, près du bord, en renferment chacun trois. L'émail qui sert de fond est bleu; l'intérieur des fleurons est vert ou rouge. Le man-

(1) Gallia . . . in tria populorum genera dividitur, amnibus maxime distincta. A Scaldi ad Sequanam Belgica; ab eo ad Garunnam Celtica, eademque Lugdunensis; inde ad Pyrenæi montis excursum Aquitanica. Lib. IV, c. XXXI.

che est décoré de traits réservés figurant des feuilles disposées dans un enroulement; l'émail en est détruit. Les archéologues allemands n'ont pas été d'accord sur l'origine de ce vase. Les uns y voient une production allemande dont la fabrication peut s'étendre de la fin du dixième siècle jusqu'au douzième; les autres, une œuvre de l'émaillerie champlevée primitive. Nous ne connaissons l'objet que par la gravure qui en a été publiée avec un texte descriptif par un journal scientifique allemand [1]; cependant nous devons dire que si l'on rencontre sur ce vase les mêmes couleurs d'émail que dans le vase de Bartlow que reproduit notre planche C, les traits du dessin de l'ornementation sont bien différents; ils n'annoncent rien qui puisse rattacher ce bel objet à l'antiquité; les fleurons ont au contraire un caractère byzantin assez prononcé; on retrouve exactement la forme des plus allongées dans les petits émaux cloisonnés grecs qui bordent la croix de la reine Gisila, dont nous avons donné la reproduction dans notre planche XXXVI. Nous regardons par conséquent la cuiller de Pyrmont comme l'un des premiers produits de l'émaillerie champlevée rhénane qui peut appartenir au commencement du onzième siècle.

Pour en revenir aux émaux primitifs, il faut convenir qu'il est impossible, dans l'état des connaissances actuellement acquises à leur égard, de déterminer d'une manière certaine le lieu de leur fabrication, qu'on peut placer chez tous les peuples d'origine celtique qui avoisinaient l'Océan, dans les Gaules et en Angleterre. Mais

(1) Jahrbücher des Vereins on alterthumsfreunden im Rheinlande, Heft XXXVIII; Bonn, 1865, p. 47, pl. I.

ce qu'on peut affirmer, d'après le style qui leur est propre, c'est qu'ils ont été fabriqués à l'époque de la domination romaine dans ces contrées, et la plupart, si ce n'est tous, sous l'influence du style romain. Il est impossible de les confondre avec les bijoux et les ustensiles des barbares qui ont envahi les Gaules au cinquième siècle, non plus qu'avec les bijoux et les ustensiles fabriqués au sixième et au septième siècle par les artistes gallo-francs. Quelques-uns de ces émaux primitifs ont été trouvés, il est vrai, en Normandie dans des tombes de l'époque mérovingienne, comme, par exemple, un bouton de bronze, couvert d'une charmante mosaïque d'émail, qu'on ne peut mieux comparer qu'aux pavages des villas romaines, dit M. l'abbé Cochet, qui en a publié la gravure [1], et où l'on retrouve la fibule circulaire romaine; et encore la jolie fibule que nous avons placée dans notre planche XXXI (fig. 1 et 1 *bis*) consacrée aux bijoux des barbares et des Gallo-Francs, afin de bien faire juger de la différence de style de ces diverses productions. Mais nous devons insister sur ce point, que le style de ces émaux primitifs ne permet pas de les assimiler aux bijoux des barbares non plus qu'à ceux de l'époque mérovingienne, dont aucun n'est émaillé, et répéter (ce que nous avons expliqué dans notre tome I, p. 445 et suivantes) qu'il faut répartir en quatre catégories les objets trouvés dans les tombes de ce temps : ceux qui proviennent de l'antiquité, ceux qui appartiennent à l'industrie barbare, ceux qui sont le produit desartistes aborigènes, et enfin ceux qui seraient dus à l'importa-

(1) *La Normandie souterraine*, p. 367, pl. XV, fig. 4.

tion étrangère. Nous pouvons citer un exemple frappant qui justifie la distinction que nous recommandons. On voit exposé en ce moment (novembre 1865) au Palais de l'Industrie, dans le Musée rétrospectif formé sous l'impulsion de l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, une boucle d'oreille d'or trouvée en France, et qui appartient à M. Charvet. Le pendant offre un petit médaillon circulaire de vingt-trois millimètres de diamètre, bordé d'un cordonnet perlé et décoré au centre d'un chaton vide de sa pierre qui paraît avoir été une turquoise, et de huit autres chatons entourant celui du centre, dont quatre en forme de losange, et quatre ronds, tous remplis par du verre pourpre imitant le grenat; le fond est couvert d'ornements en filigranes d'or. Ce pendant est tout à fait semblable, pour les dispositions, à la jolie fibule trouvée dans un tombeau mérovingien, à Parfondeval, que nous avons fait reproduire dans notre planche XXXI (fig. 7). L'anneau, assez long, et large, sur la partie antérieure, de 4 millimètres environ, est décoré de trois petits cordonnets granulés qui garnissent les bords et le milieu. Certainement, si M. l'abbé Cochet avait trouvé cette boucle d'oreille dans les tombes de Parfondeval, il l'aurait attribuée à l'industrie des Gallo-Francs de l'époque mérovingienne. Eh bien, au revers du pendant, on voit un buste d'homme drapé d'un manteau et portant une croix; la tête, tournée à droite, est diadémée. Cette figure, exécutée au repoussé sur une feuille d'or, est assez fruste; mais cependant on croit y reconnaître celle de l'empereur Anastase († 518); autour de la tête, on lit cette inscription : ΧΑΡΙC Η ΘΕΟΥ, « La grâce de Dieu. » La provenance byzantine est donc

incontestable [1]. Deux paires de boucles d'oreilles, exposées dans la même vitrine, dont une est décorée d'une croix pattée, doivent avoir la même origine. Pour ne pas affronter toutes les opinions admises, nous n'avions pas osé autrefois attribuer à l'industrie byzantine, comme nous étions porté à le faire, la jolie fibule de Parfondeval; mais aujourd'hui, et en présence de la boucle d'oreille de M. Charvet, nous ne pouvons plus hésiter : on ne doit pas la regarder comme un bijou gallo-franc, elle est byzantine.

Cette digression nous a éloigné de notre sujet. Revenons aux émaux primitifs. Quelle fut la durée probable de leur fabrication ? On ne saurait le dire au juste. Durant les invasions et les guerres qui fondirent presque sans interruption sur l'Occident, du quatrième au onzième siècle, plusieurs des arts industriels ont dû rester en souffrance, quelques-uns même disparaître complétement. Il est à présumer que l'émaillerie a été de ce nombre; aucun texte en effet ne vient, pendant une aussi longue période, révéler la pratique de cet art en Occident. Les seuls monuments qu'on a cru pouvoir faire servir de jalons entre l'époque gallo-romaine et le onzième siècle sont l'anneau d'or d'Éthelwulf, roi d'Angleterre, conservé au Musée Britannique, et un autre anneau d'or trouvé dans le Caernavonshire et qui, portant le nom d'Alhstan, passe pour être celui d'un évêque de Sherborne, mort en 867. Mais la matière noire qui, dans ces deux bijoux, sert de fond à des figures ciselées et qui est appliquée dans les creux champlevés du

[1] Cette boucle d'oreille est gravée dans la *Gazette des beaux-arts*, numéro de novembre 1865, t. XIX, p. 390.

métal, n'est pas même de l'émail, comme on l'avait cru d'abord, mais une sorte de nielle, mélange de métal et de soufre, plutôt qu'une vitrification. C'est ce qu'a reconnu M. Augustus Franks, conservateur au Musée Britannique, qui a donné la gravure de l'anneau d'Alhstan [1].

Il est fort possible, au reste, que la fabrication des émaux de l'époque gallo-romaine ait été restreinte à un seul atelier. L'émaillerie sur métaux n'a pu être découverte qu'après de longs essais : aussi l'inventeur avait-il dû faire un mystère de son procédé, et ne le transmettre qu'à ses héritiers. Or, dès le commencement du cinquième siècle, l'Occident fut en proie aux plus terribles invasions, et si la fabrique où s'exécutaient ces émaux fut détruite, si les rares ouvriers qui l'exploitaient périrent sous les coups des envahisseurs, leur secret aura été enseveli dans la tombe avec eux. Les mœurs, les habitudes, les goûts des nouveaux conquérants durent diriger l'industrie artistique vers d'autres objets, et c'est ainsi que l'émaillerie sera tombé dans l'oubli pendant plusieurs siècles. S'il avait continué de subsister dans la Gaule sous la domination des Francs, on en trouverait sans doute quelque trace dans les écrits de Grégoire de Tours et de Frédégaire. Il y a même lieu de croire que la fabrication des émaux fut interrompue avant l'invasion des Francs ; car les écrits de saint Paulin, de Prudence et de Sidoine Apollinaire ne font pas la plus légère allusion à l'émaillerie ; si elle eût été en pratique de leur temps, on l'aurait bien certainement employée, comme elle le fut plus tard, à la décoration des vases sacrés et

1. *Observations on glass and enamel*; London.

des instruments du culte dont ces auteurs ont souvent donné la description.

Nous terminons nos réflexions sur ce sujet en rappelant que les émaux de l'époque gallo-romaine sont toujours exécutés par le procédé du champlevé.

## III.

### *De l'émaillerie incrustée dans l'empire d'Orient.*

Tandis que l'art de l'émaillerie sommeillait en Occident, il se développait au contraire à Constantinople, et de là se répandait en Italie.

Lorsque nous avons à rechercher l'état des arts industriels de l'Europe occidentale et méridionale au moyen âge, si les monuments nous font défaut, au moins trouvons-nous souvent d'excellents renseignements dans les vies des saints et des évêques, dans les annales des évêchés, dans les chroniques et dans les cartulaires des monastères. Tous ces écrits, dont plusieurs remontent au sixième siècle, nous fournissent des détails naturellement négligés par les historiens. Dès le commencement du quatorzième siècle, on a les comptes des dépenses des rois et des princes, les inventaires de leurs trésors et ceux des églises et des abbayes ; et, malgré les énormes livraisons de ces curieux écrits que les divers dépôts d'archives en France ont faites à l'administration de l'artillerie, pour être convertis en gargousses, il en reste encore un nombre considérable. Mais lorsqu'il faut aborder quelque partie de l'histoire des arts industriels de l'empire d'Orient, tous ces précieux documents manquent complétement. Les manuscrits des auteurs byzan-

tins qui ont écrit sur la théologie ou sur l'histoire ecclésiastique et politique, ont été en grande partie conservés; plusieurs sont imprimés, traduits et commentés; quant aux documents de la vie intérieure, où se trouve la description des vases sacrés, des étoffes, des armes, des meubles et des ustensiles de tout genre à l'usage de la vie privée, ils ont complétement disparu. S'il en existe encore quelques-uns, ils demeurent ensevelis dans les archives de quelques monastères de la Syrie ou du mont Athos, d'où personne ne les a encore exhumés. On en est donc réduit aux récits des historiens, qui, n'ayant pas pour but d'écrire l'histoire des arts, ne disent que peu de mots sur ces objets, et par conséquent n'entrent pas dans les détails qui nous seraient si nécessaires. Ces historiens ne sont d'ailleurs ni des artistes ni des industriels; ils décrivent ce qu'ils voient d'après leurs impressions, la plupart du temps sans avoir aucune idée des procédés de fabrication, et même sans connaître les noms techniques des choses dont ils parlent. Il faut donc souvent chercher dans l'ensemble de leur narration la nature de l'objet qu'ils indiquent. C'est avec d'aussi pauvres ressources que nous allons essayer de retracer l'historique de l'émaillerie dans l'empire d'Orient.

Lorsque Constantin eut agrandi Constantinople, il orna cette ville d'une foule de temples consacrés au Seigneur; il fit élever aussi de nombreuses églises à Jérusalem et dans un grand nombre des cités de l'Orient. Eusèbe, son contemporain, Julius Pollux, Socrate, Zosime et Sozomène, qui vivaient peu de temps après lui, nous ont conservé le souvenir de ces splendides édifices. Ils ont parlé quelquefois des riches décorations et

des vases sacrés dont l'empereur dota ces basiliques; mais nous ne trouvons rien dans leurs récits qui puisse faire supposer que l'émaillerie fût employée dès cette époque à l'ornementation des métaux. Un auteur anonyme, qui écrivait suivant toute apparence au onzième siècle, et qui a laissé un ouvrage assez important sur les antiquités de Constantinople, s'exprime ainsi : « Le » grand Constantin éleva sur une colonne la croix dorée, » enrichie par-dessus de pierres fines et de verres, qui » est dans le Philadelphion, sur le type de celle qu'il vit » dans le ciel; la colonne était de porphyre [1]. » Codin a répété le fait à peu près dans les mêmes termes [2]. Par ces mots : *διὰ ὑέλων*, avec des verres, l'auteur a-t-il voulu dire que la croix de métal doré était enrichie d'émail ou simplement de pièces de verre? Nous penchons beaucoup pour cette dernière interprétation; car, indépendamment du silence des écrivains contemporains sur l'existence de l'émail, nous remarquerons qu'au onzième siècle cette belle matière était d'un usage très-commun dans l'orfévrerie, parfaitement connue, et que la terminologie de l'art de l'émaillerie était depuis longtemps fixée. D'après les expressions dont se sert l'Anonyme, la croix existait encore de son vivant; il l'avait sous les yeux, et si elle eût été incrustée d'émail, il l'aurait exprimé, suivant la tournure qu'il aurait donnée à la phrase, par les mots *ἠλέκτρινον* ou *χειμευτόν*, ou bien il aurait employé cette phrase usitée dans les glossaires

(1) Τὸν δὲ εἰς τὸ Φιλαδέλφιον ὄντα σταυρὸν ἀνέστησεν ὁ μέγας Κωνσταντῖνος ἐπὶ κίονος, κεχρυσωμένον διὰ λίθων καὶ ὑέλων κατὰ τὸν σταυροειδῆ τύπον, ὃν εἶδεν ἐν τῷ οὐρανῷ, καὶ τοῦ κίονος ἐκείνου τοῦ πορφυροῦ. Ap. BANDURI, *Imperium Orientale*, *Antiq.*, lib. I; Parisiis, 1711, t. I, p. 19.

(2) GEORGII CODINI *Excerpta*; Bonnæ, 1843, p. 44.

pour désigner l'or émaillé, χρυσίον ἀλλότυπον μεμιγμένον ὑέλῳ, ce qui indiquait un mélange, une liaison intime de l'or avec les matières vitreuses; du moment qu'il rejetait les termes adoptés à cette époque pour désigner l'émail, c'est que la croix de métal doré élevée par Constantin était simplement ornée de pièces de verre coloré. Mais dans une ville comme Constantinople, où l'art de l'orfévrerie tenait une place si importante, on ne pouvait se contenter longtemps d'enchâsser des verres découpés à froid dans des cloisons de métal, pour la décoration des vases d'or et d'argent et des bijoux, et l'on dut s'efforcer d'obtenir la connaissance des véritables procédés de l'émaillerie.

Nous trouvons, en effet, la preuve de l'existence de cet art à Constantinople, dès les premières années du sixième siècle, dans l'énumération des dons offerts par l'empereur Justin Ier (518 † 527) au pape Hormisdas (514 † 523), parmi lesquels on compte une gabata en or émaillé, gabatam electrinam, sorte de lampe, en forme de vase circulaire et creux, qui était suspendue devant l'autel. C'est la première fois que dans le *Liber pontificalis* on rencontre la mention de l'electrum. Dans les vies des papes antérieures à celle d'Hormisdas, et notamment dans celle de saint Sylvestre, où il y a tant de détails sur les objets d'orfévrerie donnés par Constantin aux églises de Rome, on ne trouve absolument rien qui se rapporte à l'émail. Le chroniqueur de la vie d'Hormisdas a soin de faire connaître que les présents envoyés par l'empereur étaient de travail grec [1]. Évidemment il

[1] Eodem tempore misit Justinus Augustus Romam multa aurea vel argentea dona de Græcia; Evangelia cum tabulis aureis et cum gemmis

n'est pas ici question de l'ambre, dont la matière ne convient point à une lampe, ni du métal d'alliage de Pline, puisque le chroniqueur dit que tous ces dons étaient en or ou en argent. On attachait d'ailleurs une grande importance à cette sorte de lampe sacrée nommée gabata, qui fut toujours exécutée avec beaucoup de luxe. Ainsi, dans la vie d'Honorius, on trouve : fecit gabatas aureas tres ; dans celle de Théodose : obtulit gabatas aureas ; dans celle de Léon III : gabatas fecit ex auro purissimo cum gemmis. La gabata donnée par l'empereur ne pouvait être inférieure à celles-ci.

Dans sa critique de nos *Recherches sur la peinture en émail* (1), M. de Lasteyrie dit qu'il ne faut voir dan scette gabatam electrinam que de l'électre métallique, parce qu'Anastase le bibliothécaire, dans la vie de Léon IV, se sert du mot smaltum quand il veut désigner des émaux, et qu'ainsi l'electrum de la gabata devait être autre chose que de l'émail. M. de Lasteyrie oublie que le *Liber pontificalis* n'est pas une œuvre d'Anastase, que les vies des Papes sont une réunion de chroniques

pretiosis, pensantia lib. xv. Patenam auream cum gemmis hyacinthinis, pensantem lib. xx. Patenas argenteas II pensantes singulas lib. xxv. Scyphum aureum circumdatum regno, pensantem lib. VIII... Gabatam electrinam pensantem lib. II... Hæc omnia a Justino Augusto orthodoxo, votorum gratia, beato Petro oblata sunt. *Liber pontificalis quem emend.* VIGNOLIUS; Romæ, 1724; t. I, p. 187. Dans sa critique de nos *Recherches sur la peinture en émail*, M. de Lasteyrie, pour se faire un argument contre notre opinion, nous a reproché d'avoir omis dans la citation ci-dessus les trois mots : Pensantem, lib. II, après gabatam electrinam. Cependant la citation faite dans nos *Recherches*, p. 101, est aussi complète que celle que nous venons de faire, et nous ne pouvons expliquer l'allégation de M. de Lasteyrie qu'en supposant qu'il nous a critiqué sans nous avoir lu.

(1) *L'electrum des anciens était-il de l'émail?* p. 55.

écrites à différentes époques, chacune peu de temps après la mort du Pape dont elle raconte l'histoire, et que les vies de Grégoire IV, de Sergius II, de Léon IV, de Benoît III et de Nicolas Ier appartiennent seules à Anastase. Ciampini a consacré tout un volume à établir ce fait, qui est aujourd'hui reconnu par tout le monde savant [1]. A l'époque d'Hormisdas, au commencement du sixième siècle, l'or émaillé était inconnu à l'Italie, aucun mot latin n'existait pour le désigner, et le chroniqueur, on le conçoit, devait lui conserver son nom grec; mais au neuvième siècle, à une époque où les émaux étaient devenus communs à Rome, Anastase créa le mot smaltum, car c'est dans la vie du pape Léon IV écrite par lui qu'on le rencontre pour la première fois dans la latinité. Le mot employé par Anastase au neuvième siècle ne peut donc rien prouver contre celui qui est employé au sixième par un autre auteur. On remarquera d'ailleurs que le chroniqueur de la vie d'Hormisdas commence par dire que tous les dons de Justin étaient d'or ou d'argent, et ce n'est qu'après avoir indiqué les matières dont les objets envoyés par l'empereur étaient formés qu'il en donne l'énumération; s'il y en avait eu d'électre métallique, il l'aurait dit également, et aurait ajouté l'électre à l'or et à l'argent; mais non, la gabata était d'abord d'or ou d'argent, et très-probablement d'or, et de plus émaillée.

Justinien, successeur de Justin, son oncle, éleva à Constantinople et dans les différentes villes de l'empire un grand nombre d'églises, qu'il enrichit d'un mobilier

(1) Voyez notre dissertation sur le *Liber pontificalis*, dans notre t. I, p. 107.

d'or et d'argent considérable. L'émaillerie fut alors largement appliquée à l'ornementation de l'orfévrerie. Elle se signala surtout dans la décoration de l'autel de Sainte-Sophie. Paul le Silentiaire, dans son poëme sur ce temple, constate que l'autel, dont la surface, les colonnes et la base sont d'or, resplendit de diverses couleurs; mais, en vrai poëte, il ne voit dans les émaux que des pierres précieuses [1].

L'Anonyme, qui écrivait selon toute apparence au onzième siècle, entre dans de plus amples détails, et sa description ne peut laisser aucun doute sur la diversité des émaux dont l'autel était décoré. « Qui ne resterait » stupéfait, dit-il, à l'aspect des splendeurs de la sainte » table? qui pourrait en comprendre l'exécution, lors- » qu'elle scintille diversement sous des couleurs variées, » et qu'on la voit tantôt refléter l'éclat de l'or et de » l'argent, tantôt briller à l'instar du saphir; lancer, en » un mot, des rayons multiples, suivant la nature de la » coloration des pierres fines, des perles et des métaux » de toute sorte dont elle est composée [2]? »

Cedrenus, qui nous a conservé le texte des inscriptions où est mentionné le don que Justinien et Théodora, sa femme, avaient fait de cet autel au temple de Sainte-Sophie, cherche à expliquer les procédés au moyen desquels il avait été exécuté, tout en mêlant le merveilleux à sa narration pour lui donner sans doute plus d'intérêt : « Justinien construisit encore la sainte table, que rien ne » saurait égaler. Elle se compose d'or, d'argent, de

(1) Ἀργνειῶν δὲ λίθων ποικίλλεται αἴγλῃ. V. 754; edit. Bonnæ, 1837, p. 36.
(2) *Anonymi lib. de antiq. Constantinop.*, apud BANDURI, *Imperium Orientale; Antiq.*, lib. IV; Parisiis, t. I, p. 74.

» pierres de toutes sortes, de diverses espèces de bois, » de métaux, de toutes les choses enfin que peuvent » contenir la terre, la mer, le monde entier. De toutes » ces matières par lui rassemblées, le plus grand nombre » précieuses, quelques-unes seulement de peu de valeur, » il fit fondre celles qui étaient fusibles, y ajouta celles » qui étaient sèches, et, versant le mélange dans une » empreinte, il acheva l'ouvrage [1] ». Cedrenus avait dû se faire expliquer le procédé de l'émaillerie sur métaux ; mais soit que celui qui lui avait fourni les renseignements ne fût pas bien au fait de l'opération, soit que lui-même eût mal compris, il confond tout ensemble le vrai et le merveilleux : et néanmoins on s'aperçoit aisément qu'il avait une connaissance superficielle de la fabrication des émaux. Ces matières fusibles, *τὰ τηκτά*, que l'artiste fait fondre, c'est la matière vitreuse qui forme la base des émaux ; les matières sèches, *τὰ ξηρά*, qu'il ajoute, ce sont les oxydes métalliques qui donnent la coloration au fondant et constituent l'émail ; l'empreinte, l'effigie, le moule, *τύπον* [2], dans lequel il verse ce mélange, c'est la caisse d'or préparée avec son cloisonnage qui figure les traits du dessin. La description de Cedrenus, malgré l'obscurité du texte et le tour merveilleux qu'il donne à son récit, devient donc fort claire et fort lucide avec la connaissance du mode de fabrication des émaux cloisonnés.

Nicétas, qui avait assisté en 1204 à la prise de Constantinople par les croisés, parle en ces termes des vives

(1) Τὰ τηκτὰ τήξας, τὰ ξηρὰ ἐπέβαλε, καὶ οὕτως εἰς τύπον ἐπιχέας, ἀνεπλήρωσεν αὐτήν. G. Cedreni *Compendium hist.*; Parisiis, 1647, t. I, p. 586.

(2) Τύπος signifie *image*, *effigie*, *forme*, *empreinte*.

couleurs dont brillait l'autel de Sainte-Sophie : « La » sainte table, dit-il, composition de différentes matières » précieuses assemblées par le feu, et se réunissant » l'une à l'autre en une seule masse de diverses cou- » leurs et d'une beauté parfaite, fut brisée en morceaux » et partagée entre les soldats [1]. » Ceci est très-clair.

Codin, qui vivait au quinzième siècle, époque où la belle table d'autel émaillée n'existait plus, voulant sans doute inspirer encore plus de regrets de la perte de ce précieux monument, se laisse aller à une description fantastique qui ne peut donner aucun renseignement utile, et ne saurait aujourd'hui induire personne en erreur. « De l'avis commun de tous les artistes, dit-il, on réunit » de l'or, de l'argent, des pierres fines, des perles, du » cuivre, du fer, du plomb et du verre pour fabriquer le » saint autel; après avoir broyé et mêlé toutes ces ma- » tières, on les jeta ensemble dans le creuset, et l'on » obtint de cette manière le dessus d'autel [2]. »

Le verre et les oxydes qu'on tire du plomb, du cuivre, du fer, avaient servi à la composition des différentes matières vitreuses colorées, les émaux; l'argent constituait le fond de la table; on avait employé l'or à faire les cloisons qui rendaient les traits du dessin de l'ornementation; les pierres fines, suivant l'usage, alternaient dans la bordure avec les émaux; mais Codin aime mieux

(1) Ἡ μὲν θυωρὸς τράπεζα, τὸ ἐκ πασῶν τιμίων ὑλῶν σύνθεμα συντετηγμένον πυρὶ, καὶ περιχωρησασῶν ἀλλήλαις εἰς ἑνὸς ποικιλοχρόου κάλλους ὑπερβολήν... NICETAS, *Corp. Script. hist. Byzant.*; Bonnæ, p. 757.

(2) Τὴν δὲ ἁγίαν τράπεζαν, προσκαλεσάμενος τεχνίτας, ἐβουλεύσατο βαλεῖν χρυσὸν καὶ ἄργυρον λίθους τε τιμίους ἐκ πάντων, μαργαρίτας, χαλκὸν, σίδηρον, μόλιβδον, ὕελον καὶ πᾶσαν ὕλην τετριμμένην, καὶ καταμίξαντες ἀμφότερα καὶ χωνεύσαντες ἔχωσαν ἀβάκιον. CODINUS, *Corp. Script. hist. Byzant.*; Bonnæ, p. 141.

fondre ensemble toutes ces matières. Ce procédé expéditif, qui lui paraissait sans doute plus merveilleux, n'aurait produit dans l'exécution qu'un fort triste résultat.

Enfin, s'il pouvait rester le moindre doute sur l'emploi de l'émail dans ce chef-d'œuvre, il serait levé par la définition que plusieurs glossaires grecs donnent de l'electron, le désignant comme de l'airain pur ou de l'or allotype mêlé à du verre et accompagné de pierres fines, et ajoutant, pour en fournir un exemple : « C'est » de cette matière qu'était composée la table de l'autel » de Sainte-Sophie (1). »

Les émaux ne furent pas employés seulement dans la sainte table à l'église Sainte-Sophie. L'auteur anonyme du onzième siècle, que nous avons déjà cité, nous apprend, dans la description assez détaillée qu'il a donnée de ce temple, que Justinien avait fait placer des portes émaillées à la première entrée du baptistère e dans le narthex (2). Quel que soit le luxe que Justinie ait pu apporter dans Sainte-Sophie, on ne saurai admettre que les grandes portes à deux battants qu fermaient extérieurement la première entrée du baptistère et celle du narthex aient été faites de l'ancie électre métallique, composé de quatre cinquièmes d'o et d'un cinquième d'argent, et l'on ne peut donner ic la traduction d'électre métallique au mot ἤλεκτρον employé par l'Anonyme. Ces portes devaient être de bronz

(1) Ἤλεκτρον· χάλκωμα καθαρὸν, ἢ ἀλλότυπον χρυσίον, μεμιγμένον ὑέλῳ κ ὶ λίθοις, οἵας ἦν κατασκευῆς ἡ τῆς Ἁγίας Σοφίας τράπεζα. *Manusc. Biblioth . imp.*, nº 2314.

(2) Ἐν δὲ τῇ πρώτῃ εἰσόδῳ τοῦ λουτῆρος ἐποίησε πυλῶνας ἠλέκτρους, καὶ ε ; τὸν νάρθηκα ἠλεκτρίνους πύλας ἐμμέτρους. *Antiq.*, lib. IV, ap. BANDUR , *Imp. Orient.*, t. I, p. 74.

enrichi d'émail. On trouve donc là une preuve évidente de l'application du mot electron au métal émaillé. Codin, qui a réuni également des renseignements intéressants, dit de plus que le globe d'or surmonté d'une croix, et les lis qui s'élevaient au-dessus du ciborium, l'ambon et la solea, étaient enrichis de saphirs, de sardoines, de perles et d'émaux [1].

Déjà, sous le règne de Justinien, l'émaillerie n'était pas consacrée uniquement à la décoration des autels et des vases sacrés. Elle ne se bornait pas à reproduire de simples motifs d'ornementation, et l'art était assez avancé pour fournir des sujets historiés. On trouve, en effet, dans Corippus, auteur d'un poëme composé au sixième siècle à la louange de Justin II, une description de la vaisselle de table de Justinien qui nous paraît démontrer qu'elle était émaillée : « Sur une table couverte d'étoffe de pourpre, dit-il, on dépose une vaisselle d'or que le poids des pierres précieuses rend plus lourde encore. L'image de Justinien était peinte sur toutes les pièces : la peinture plaisait aux maîtres..... L'empereur avait ordonné que l'histoire de ses triomphes fût retracée sur chaque pièce de sa vaisselle avec de l'or barbare [2]. »

(1) Τὸ δὲ μῆλον καὶ τὰ κρίνα καὶ τὸν σταυρὸν τοῦ κιβωρίου ὁλόχρυσα, τὸν δὲ ἄμβωνα καὶ τὸν σωλέαν χρυσᾶ, σαρδόνυχας καὶ σαπφείρους λίθους διὰ μαρμάρων καὶ χρυσίου χυμευτοῦ. CODINUS, ed. Bonnæ, p. 142.

(2) Aurea purpureis apponunt fercula mensis,
Pondere gemmarum pondus grave. Pictus ubique
Justinianus erat; dominis pictura placebat.
. . . . . . . . . . . . . . . . . .
Ipse triumphorum per singula vasa suorum
Barbarico historiam fieri mandaverat auro.

CORIPPUS, *De laudibus Justini;* Romæ, 1771.
Vers. 111, 112 et 113 — 121 et 122.

Il ne peut être ici question d'une peinture avec des couleurs à l'eau, ni même d'une peinture à l'encaustique, car l'une et l'autre auraient péri très-promptement par le lavage que devaient subir journellement des vases destinés au service de la table. Au surplus le mot peinture, dont Corippus fait usage, n'était pas employé seulement pour les reproductions graphiques conduites au pinceau : les auteurs latins se sont servis de cette expression en parlant de broderies sur étoffes [1], de mosaïques [2] et même de carrelages en pierres de couleur [3]. Corippus a donc pu l'appliquer à des sujets rendus avec des émaux colorés incrustés dans le métal. Cette sorte de peinture pouvait seule présenter des chances de durée sur la vaisselle de table. Ce qui porte encore à croire qu'il s'agit là d'émaillerie, c'est que les images des victoires de Justinien étaient exécutées avec de l'or barbare, auro barbarico, que les commentateurs ont interprété par or asiatique ou phrygien. Si l'on veut se reporter au procédé de fabrication des émaux cloisonnés, on y reconnaîtra sans peine une grande analogie avec la description de la vaisselle de Justinien, faite par Corippus; car l'or asiatique associé à la peinture sur cette vaisselle d'or, ne doit avoir eu pour objet, comme dans les émaux cloisonnés orientaux et byzantins, que de tracer les linéaments du dessin. Les

(1) Stabat in egregiis Arcentis filius armis,
Pictus acu chlamydem . . . .
VIRGILE, *Æneid.*, l. IX, v. 581.

(2) Accipiens ab his sceptrum, coronam civicam pictam de museo. TREBELLIUS POLLIO, *De Tetrico juniore*, c. XXIV.

(3) Pavimenta originem apud Græcos habent elaborata arte, picturæ ratione. PLINE, lib. XXXVI, c. 40.

mots auro barbarico [1] n'indiqueraient-ils pas aussi la provenance asiatique de ce genre de peinture?

Pour terminer ce qui concerne l'émaillerie à Constantinople sous Justin II, nous devons ajouter qu'il existait avant la révolution de 1792, au monastère de Sainte-Croix, à Poitiers, un reliquaire conservé précieusement comme un don de Justin à sainte Radegonde, femme de Clotaire Ier, fondatrice de ce monastère, où elle termina sa vie sous l'habit religieux. Ce reliquaire a disparu, mais un moine, dom Fonteneau, en avait fait un dessin qui subsiste encore, et dont l'abbé Texier a donné la gravure [2]. C'était un triptyque d'or. Dans la partie centrale, une particule de la vraie croix était encastrée dans une croix grecque à double traverse. Les volets renfermaient à l'intérieur trois médaillons représentant chacun le buste d'un saint, dont le nom était tracé en caractères grecs sur le fond. Il suffit de voir le dessin, pour se convaincre que ces médaillons devaiént être exécutés en émail cloisonné. Malheureusement nous n'avons rien d'authentique sur la provenance attribuée à ce reliquaire, autrement nous y trouverions une preuve nouvelle et irrécusable de l'existence de l'émaillerie à Constantinople au sixième siècle.

Toutefois l'émaillerie n'y était pas encore d'une pratique commune; les empereurs s'étaient réservé sans doute le droit exclusif de fabriquer les émaux, qui ne pénétrèrent en Occident, à cette époque, que dans de

(1) Barbarico postes auro spoliisque superbi
Procubuere.
VIRGILE, *Æneid.*, II, v. 504.

(2) *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 104.

rares occasions et parmi les présents envoyés à de puissants personnages. Ce qui le ferait supposer, en effet, c'est qu'Isidore de Séville, dont l'ouvrage sur les *Origines et Étymologies* appartient au premier tiers du septième siècle, ne dit absolument rien d'où l'on puisse inférer qu'il ait eu connaissance de cet art. Dans le chapitre xv du livre XVI, qui traite du verre, il énumère longuement toutes les applications qu'on a faites de cette matière, mais il ne parle pas de la fusion du verre sur les métaux; au sujet de l'electrum, chapitre xxiii, il copie le texte de Pline, sans en retrancher même la fable qui attribuait à l'electrum natif la vertu de déceler les poisons.

L'apparition de l'émaillerie à Constantinople, durant les règnes de Justinien et des deux Justin, ne fut-elle que de courte durée? Cette brillante industrie n'aurait-elle été exercée qu'en Asie, même du temps de ces princes; et serait-ce des grandes cités manufacturières de l'empire des Perses qu'ils tirèrent les objets émaillés que nous avons signalés? Rien n'est moins probable. On sait que Justinien fit les plus grands efforts pour doter Constantinople des industries qui manquaient à la ville impériale, ainsi que pour affranchir l'empire d'Orient du tribut qu'il payait à l'étranger et que l'accroissement du luxe avait rendu très-considérable. Il y a donc tout lieu de croire que, du moment où les émaux furent en vogue à Constantinople, ce grand prince fit venir d'Asie des ouvriers émailleurs pour exercer leur art, et pour l'enseigner aux orfévres de cette ville. Ne possède-t-on pas, d'ailleurs, des pièces d'orfévrerie émaillée des dernières années du sixième siècle ou du commencement

du septième, sorties de la main d'artistes chrétiens, dans les bijoux de Monza que nous avons indiqués, et qui proviennent des dons faits par Théodelinde? Il est donc hors de doute que la pratique de l'émaillerie fut introduite à Constantinople tout au moins sous le règne de Justinien, et que les orfévres ne durent pas en abandonner les procédés, une fois qu'ils les eurent connus.

Néanmoins nous n'avons trouvé aucune allusion à cet art dans les auteurs grecs du septième siècle. Il est vrai que les historiens de cette époque eurent à se préoccuper de tant de funestes catastrophes, qu'ils négligèrent presque toujours de rapporter ce qui est relatif aux arts. Les guerres entre les Grecs et les Perses, dont l'Asie fut le théâtre pendant tout le premier tiers du septième siècle; bientôt après, l'envahissement et la prise de possession par les Arabes de l'empire des Sassanides, furent des causes de nature à empêcher le développement de certains arts de luxe à Constantinople. Les événements qui agitèrent le huitième siècle n'eurent pas assurément une influence moins désastreuse. La chute sanglante de la dynastie des Héraclides, l'anarchie qu'elle amena, le siége de Constantinople par les armées de terre et de mer du calife Soliman, sont les terribles commotions qui marquèrent le début de ce siècle. L'hérésie des iconoclastes suivit de près ces années calamiteuses : Léon l'Isaurien, en 726, interdisait le culte des images. Cette hérésie, soutenue par de puissants empereurs, dura plus de cent années. Quoiqu'elle n'ait pas amené l'anéantissement des arts du dessin, qui pouvaient s'exercer en dehors des églises, elle ne laissa pas que de leur porter une grave atteinte, et la persécution dont les artistes

fidèles aux anciennes croyances furent victimes, entraina l'émigration d'un très-grand nombre d'entre eux, qui se retirèrent principalement en Italie et surtout à Rome, où l'appui des souverains pontifes leur était assuré. Des peintres émailleurs firent bien certainement partie de cette émigration ; car on voit l'art de l'émaillerie faire sa première apparition à Rome dans les dernières années du huitième siècle. Cependant c'est sur des travaux d'orfévrerie faits pour un prince iconoclaste que nous croyons retrouver les premières traces de l'émaillerie au neuvième siècle. Bien que l'empereur Théophile (829÷842) ait cherché avec une grande énergie à anéantir le culte des images dans l'Église, il n'en fut pas moins un protecteur éclairé des arts. Il éleva de superbes édifices, qu'il décora de marbres, de peintures et de mosaïques, et fit exécuter de magnifiques pièces d'or et d'argent (1), dont nous avons parlé en traitant de l'orfévrerie (2). Parmi les plus remarquables de ces ouvrages, les auteurs byzantins citent deux grandes orgues enrichies de pierres fines et d'émaux. Le fait est rapporté par le moine George, qui a écrit la vie des empereurs d'Orient depuis Léon l'Arménien jusqu'à Constantin Porphyrogénète. Dans le texte de cet auteur, publié par le Père Combéfis (3), on lit : Δύο ὄργανα, ὁλόχρυσα διαφόροις λίθοις καὶ ἐλίοις καλλ[illegible]να; αὐτά, « deux orgues tout en or ornées de pierres fines et d'helios. » Le Père Combéfis, qui savait que le mot ἐλίοις n'est pas grec et qu'on ne le rencontre ni dans les au-

(1) LEONTIUS BYZANTIUS, *Script. post Theophanem*; Parisiis, 1685; p. 86 et seq.

(2) Voyez t. II, p. 25 et suiv.

(3) *Hist. Byzant. Script. post Theophan.*; Parisiis, 1685; p. 51[illegible].

teurs byzantins ni dans ceux de l'antiquité, se demande s'il ne faudrait pas lire ἡλίοις, soleils, par la raison qu'on aurait pu donner ce nom aux pierres fines les plus grandes et les plus brillantes. Si ce qualificatif avait été affecté à certaines pierres fines, on le retrouverait dans d'autres passages du même écrivain et chez des auteurs contemporains; mais c'est la seule fois qu'il paraît chez les Byzantins. Nous croyons donc plus rationnel de supposer que le texte du moine George imprimé par le Père Combéfis contient une leçon fautive, et qu'on doit lire, au lieu d'ἐλίοις qui n'a pas de sens, ἠλέκτροις, électres, émaux, ou au moins ὑέλοις, verres qui, pour un auteur étranger à l'art de l'émaillerie, pouvait avoir la même signification qu'ἠλέκτροις. Quoi qu'il en soit de cette divergence, nous allons voir que, peu de temps après la mort de l'empereur Théophile, l'art de l'émaillerie prit un grand essor à Constantinople.

L'empereur Basile le Macédonien voulut racheter ses crimes et son usurpation en se montrant digne de porter la couronne. Il ne lui suffit pas de vaincre les ennemis de l'empire et de donner, à l'exemple de Justinien, un nouveau code de lois à ses sujets, il se déclara encore le protecteur des arts. L'ordre qu'il avait rétabli dans les finances lui permit de restaurer les monuments élevés par ses prédécesseurs, et d'en bâtir même de nouveaux que rien n'égalait en splendeur. Dans les NOTIONS GÉNÉRALES, et en traitant de l'art de l'orfévrerie, nous avons déjà parlé des magnifiques pièces dont il dota les églises, et surtout le nouveau temple qu'il construisit dans son propre palais [1]. Constantin Porphyrogénète, dans la vie

[1] Voyez t. I, p. 49, et t. II, p. 32.

qu'il a laissée de son aïeul, rapporte que « les saintes ta- » bles de cette église sont d'argent massif plaqué d'or, et » enrichies de pierres fines, de perles et d'une précieuse » composition [1]; » et le patriarche Photius ajoute, en se servant de l'expression que saint Jérôme applique à l'electrum, que « la composition dont est faite la sainte » table de ce nouveau temple est plus précieuse que » l'or [2]. » Cette composition ne pouvait être autre chose que de l'or émaillé. Mais c'est surtout dans l'oratoire du Sauveur que l'empereur Basile avait déployé une grande magnificence; aussi les émaux y occupent-ils une place importante : « Les colonnes de la clôture qui ferme le sanc- » tuaire sont d'argent, ainsi que le soubassement qui les » porte, dit le chroniqueur; l'architrave qui s'appuie sur » leurs chapiteaux est d'or pur et chargée de toutes parts » de ce que l'Inde entière peut offrir de richesses; on y » voit, en beaucoup d'endroits, l'image de Notre-Seigneur, » le Dieu-homme, exécutée en émail [3]. » Il est constant que la peinture en émail incrusté devait être employée depuis bien longtemps à l'ornementation des pièces d'orfévrerie, pour qu'on eût songé à en décorer les parties architecturales d'un oratoire. Il faut aussi remarquer que les figures du Christ, disposées sur une architrave à

(1) Καὶ αὐταὶ αἱ ἱεραὶ τράπεζαι, ἐξ ἀργύρου πάντα περικεχυμένον ἔχοντος τὸν χρυσὸν, καὶ λίθοις τιμίοις ἐκ μαργαριτῶν ἠμφιεσμένοις πολυτελῶν τὴν σύμπηξιν καὶ σύστασιν ἔχουσιν. *Script. post Theoph.*; Paris., p. 200.

(2) Ἀλλαχόθι δὲ ταῖς ἁλύσεσιν ἐπιπλεκόμενος χρυσὸς ἢ χρυσοῦ τι θαυμασιώτερον ἡ θεία τράπεζα σύνθημα. *Corp. script. hist. Byzant.*, Bonnæ, p. 198.

(3) Ἧς οἱ στῦλοι μὲν καὶ τὰ κάτωθεν ἐξ ἀργύρου διόλου τὴν σύστασιν ἔχουσιν, ἡ δὲ ταῖς κεφαλίσι τούτων ἐπικειμένη δοκὸς ἐκ καθαροῦ χρυσίου πᾶσα συνέστηκε, τὸν πλοῦτον πάντα τὸν ἐξ Ἰνδῶν περικεχυμένον πάντοθεν ἔχουσα· ἐν ᾗ κατὰ πολλὰ μέρη καὶ ἡ θεανδρικὴ τοῦ Κυρίου μορφὴ μετὰ χυμεύσεως ἐκτετύπωται. Constant. Porphyr., *Script. post Theoph.*; Paris., p. 203.

une certaine hauteur, étaient nécessairement de grande proportion, ce qui constate une difficulté vaincue et prouve de nouveau que, sous le règne de Basile le Macédonien, l'émaillerie était déjà fort ancienne à Constantinople.

On doit bien penser que sous le petit-fils de Basile, Constantin Porphyrogénète, qui était un véritable artiste [1], l'émaillerie fut en grande faveur. Il nous en a lui-même laissé le témoignage dans plusieurs passages de son livre sur les *Cérémonies de la cour de Byzance*. Ainsi, dans les grandes fêtes et lors de la réception des ambassadeurs, il était d'usage d'exposer les objets les plus remarquables appartenant au trésor de la couronne. Afin de rehausser l'éclat de ces solennités, les églises, et même les particuliers, envoyaient à ces exhibitions des meubles précieux, des vases, de l'orfévrerie et de belles tentures. Au milieu de toutes ces richesses, on voit toujours figurer les pièces d'or émaillé à l'egal des travaux de ciselure sur or et sur argent. Constantin Porphyrogénète rapporte qu'au temps où il régnait avec Romain Lécapène, on fêta par une exposition semblable, au palais de Magnaure, les ambassadeurs du calife qui étaient venus traiter de la paix : « Dans le triclinium du palais on avait suspendu, dit-il, » les ouvrages en émail provenant du trésor impérial [2]. » Le préfet de la ville avait décoré le tribunal, comme » il est d'usage lors des processions, avec de magnifiques

(1) Voyez sur Constantin Porphyrogénète, notre t. I, p. 65, et t. II, p. 35 et suivantes.

(2) Καὶ ἐκρεμάσθησαν ἐν αὐτῷ καὶ τὰ χειμευτὰ ἔργα τοῦ φύλακος. CONSTANT. PORPHYR. IMP. *De cerimoniis aulæ Byz* ; Bonnæ, 1829, t. I, p. 571.

» tentures, et avec les pièces d'or émaillé et d'argent » ciselé en relief fournies par les orfévres [1]. » Les autres palais avaient étalé aussi leurs richesses. Le Chrysotriclinium, qui était la grande salle du trône de la partie du palais ordinairement habitée par les empereurs, avait été orné comme cela se pratiquait à l'occasion des fêtes de Pâques : « On avait exposé dans les huit absides qui » s'ouvraient sur cette salle les couronnes tirées de » Sainte-Marie du Phare et des autres églises du palais, » et différents ouvrages en émail appartenant au trésor » impérial [2]. » Plus loin Constantin nous apprend qu'après un dîner donné à la princesse de Russie Elga, « on » servit des friandises dans des assiettes émaillées et » enrichies de pierres fines, lesquelles furent posées sur » une petite table d'or, habituellement conservée dans le » Pentapyrgion [3]. » Enfin, on voit dans un autre passage du livre des *Cérémonies de la cour,* que dans la chapelle Saint-Démétrius, qui dépendait du Palais-Sacré, il y avait une image de la Vierge en émail [4].

Du récit de Constantin Porphyrogénète ressort la preuve que les objets d'or émaillé étaient très-communs

(1) ['Ιστέον ὅτι] τὸ τριβουνάλιον ἐξώπλισεν ὁ ὕπαρχος, κατὰ τὸ εἰωθὸς τῆς προελεύσεως ἀπό τε βλαττίων ἀπλωμάτων καὶ σενδὲς καὶ ἀπὸ ἔργων χρυσῶν καὶ χειμευτῶν καὶ ἀναγλύφων ἀργυρῶν, δηλονότι τῶν ἀργυροπρατῶν ταῦτα παρεχόντων. Const. Porphyr., *De cerimoniis aulæ Byz.*, p. 572.

(2) Εἰς δὲ τὰς ὀκτὼ καμάρας τοῦ χρυσοτρικλίνου ἐκρεμάσθησαν τὰ τοῦ ναοῦ τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου τοῦ Φάρου στέμματα καὶ τῶν ἑτέρων ἐκκλησιῶν τοῦ παλατίου, καὶ ἔργα διάφορα χειμευτὰ ἀπὸ τοῦ φύλακος. *Id.*, p. 580.

(3) Μετὰ δὲ τὸ ἀναστῆναι τὸν βασιλέα ἀπὸ τοῦ κλητωρίου, ἐγένετο δούλκιον ἐν τῷ ἀριστητηρίῳ, καὶ ἔστη ἡ χρυσῆ μικρὰ τράπεζα ἡ ἐν τῷ πενταπυργίῳ ἱσταμένη, καὶ ἐτέθη ἐν αὐτῇ δούλκιον διὰ χειμευτῶν καὶ διαλίθων σκουτελλίων. *Id.*, p. 597.

(4) Ὁ δὲ βασιλεὺς ἵσταται ἐν τῷ ναῷ τοῦ ἁγίου Δημητρίου πρὸ τῆς χειμευτῆς εἰκόνος τῆς Θεοτόκου. *Id.*, p. 170.

de son temps, puisque les orfévres de Constantinople en pouvaient prêter au préfet de la ville une quantité suffisante pour décorer le tribunal du palais de Magnaure, vaste salle destinée aux réceptions, aux cérémonies publiques, quelquefois à de grands festins [1]. L'émaillerie, comme on le voit, n'était pas employée seulement à l'ornementation des autels et des vases sacrés : la vaisselle d'or de table était enrichie d'émaux. Il y a mieux, elle servait à rehausser les armes de guerre et le harnachement des chevaux. Dans une sorte d'inventaire donné par Constantin Porphyrogénète des choses précieuses en dépôt à l'oratoire Saint-Théodore, qui faisait partie du Chrysotriclinium, on trouve deux boucliers d'or émaillé, l'un enrichi de perles, l'autre de pierres fines et de perles [2]; et, en rendant compte d'une procession qui avait lieu lorsque l'empereur se rendait à l'église Saint-Moce, Constantin dit que l'empereur « montait un cheval dont l'équipement d'or était » orné d'émaux et enrichi de perles [3]. »

Enfin l'émail était employé à la reproduction des portraits. Un auteur arabe du dixième siècle, Ibnu Hayyan, cité par Ahmed Ibn Mohammed al Makkari, dans son *Histoire des dynasties mahométanes d'Espagne*, rapporte que Constantin Porphyrogénète, dans le mois de safar de l'année 338 de l'hégire (août 949), envoya au calife

(1) M. Jules Labarte, *Le palais impérial de Constantinople*, p. 83 et 185.

(2) Σκοῦτον χρυσοῦν χειμευτὸν ἠμφιεσμένον ἀπὸ μαργάρων· ἕτερον σκοῦτον χρυσοῦν χειμευτὸν, ἠμφιεσμένον ἀπὸ λίθων καὶ μαργάρων. Constant. Porphyrog., *De cerimoniis aulæ Byzant.*; Bonnæ, 1829, t. I, p. 640.

(3) Ἱππεύει δὲ ἐκεῖσε ὁ βασιλεὺς ἐφ' ἵππου ἐστρωμένου ἀπὸ σελοχαλίνου χρυσοῦ διαλίθου χειμευτοῦ, ἠμφιεσμένου ἀπὸ μαργάρων. Constant. Porphyr., *De cerimoniis aulæ Byzant.*; Bonnæ, 1829, t. I, p. 99.

de Cordoue Abd-al-Rahman des ambassadeurs chargés de magnifiques présents. Ils étaient porteurs d'une lettre de l'empereur, renfermée dans un coffret d'argent recouvert de plaques d'or historiées ; sur le dessus, était la figure de l'empereur, faite en verre coloré d'un travail extraordinaire [1]. Ce portrait de Constantin, en verre coloré selon l'auteur arabe, ne pouvait être qu'une peinture en émail incrusté, dont la pratique était alors inconnue, à ce qu'il paraît, aux Maures d'Espagne.

On a vu que, dans les différents passages grecs que nous venons de citer, nous avons traduit χύμευσις par émail, χειμευτόν et χυμευτόν par émaillé : nous devons justifier cette interprétation. Les anciens se servaient, comme nous l'avons dit, du mot ἤλεκτρον pour exprimer une pièce d'or émaillée, ce que nous nommons un émail, d'où ils avaient fait l'adjectif ἠλέκτρινος. A une certaine époque, que nous ne saurions préciser, mais bien certainement lorsque la fabrication des émaux se fut très-étendue et que l'émaillerie devint usuelle, les Byzantins éprouvèrent le besoin d'élargir la terminologie de cet art. Ils donnèrent donc à la matière vitreuse mise en fusion dans les interstices du métal, à l'émail, le nom de chymeusis, χύμευσις, et rendirent le qualificatif émaillé par χυμευτός ou χειμευτός. On ne saurait assigner une autre signification à ces mots dans les passages des auteurs du dixième siècle cités plus haut. Elle est d'ailleurs parfai-

(1) Voici les expressions arabes :

من الزجاج الملوّن البديع

*Bibl. Imp., Ms. arabe*, ancien fonds. N° 704, f° 91, v°.

Nous devons la connaissance du texte arabe et la traduction que nous en donnons, à l'extrême obligeance de M. Reinaud, membre de l'Institut.

tement logique. Χύμευσις veut dire proprement mixtion, mélange, amalgame : l'émail employé dans les incrustations est-il autre chose qu'un mélange de verre et d'oxydes métalliques colorants? Ce mot vient de χῦμα, qui désigne ce qui est liquide, ce qui se verse : la racine de χῦμα est χέω, et ce verbe signifie fondre, liquéfier. Χύμευσις, tant par sa propre acception que par le mot dont il dérive, présente donc l'idée parfaite d'un mélange de diverses matières mises en fusion et devenues solides; il convient à l'émail, et, lorsqu'il se rattache aux métaux, il ne peut souffrir d'autre interprétation pour exprimer la matière dont ils sont enrichis. Le savant Reiske († 1774), dans son commentaire sur le livre de Constantin Porphyrogénète, *Des cérémonies de la cour de Byzance*[1], déclare qu'il hésite sur la manière d'interpréter les mots χύμευσις et χυμευτός. Τὸ χυμευτόν, dit-il, pourrait représenter soit ce que les Latins au moyen âge appelaient fusile, le métal fondu et jeté au moule, soit cette composition singulière et, à vrai croire, fabuleuse, que les nouveaux Grecs nomment electrinam, et dont, au dire de Codin et autres, la sainte table de l'église Sainte-Sophie était revêtue, soit enfin une peinture en émail, comme celle qu'on fait de nos jours. Et après avoir discuté chacune de ces hypothèses, il termine ainsi : « Si l'on savait parfaitement ce que fut l'émail, » smaltitum opus, au moyen âge, on pourrait dire ce » qu'était le chymeuton, τὸ χυμευτόν. » Reiske n'avait aucune idée des émaux incrustés byzantins, il ne connaissait que la peinture sur émail conduite au pinceau,

(1) CONSTANT. PORPHYR., *De cerimon. aul. Byz. lib. e recensione Jo. Jac. Reiskii;* Bonnæ, 1829, t. II, p. 204.

en usage de son temps. Ce mode d'émaillerie ne s'accordait pas toujours avec les termes grecs rapprochés de χύμευσις et de χυμευτός, ce qui l'exposait aux tâtonnements et à l'indécision. Mais à présent que les émaux byzantins ont été mis au jour, et que l'on en connaît les procédés de fabrication, l'incertitude n'est plus permise. Si Reiske avait eu sous les yeux des émaux cloisonnés byzantins, s'il avait consulté le livre de Théophile, il n'aurait pas balancé un seul instant à interpréter les mots χύμευσις et χυμευτός ou χειμευτός par émail et par émaillé.

Examinons, d'ailleurs, les passages que nous avons cités plus haut. Dans l'oratoire consacré au Sauveur, que fit élever l'empereur Basile, se trouve une architrave d'or, sur laquelle est exécutée l'image du Christ avec de la chymeusis, μετὰ χυμεύσεως ; et, pour exprimer de quelle façon cette matière a été mise en œuvre, l'auteur emploie le verbe ἐκτυπόω, qui signifie faire une empreinte, façonner, former, mouler : ce verbe représente donc l'idée de figurer un objet par la plastique, par la gravure, par un arrangement quelconque à la main. Ainsi ce n'était pas la peinture ordinaire qui retraçait l'image du Christ sur cette architrave, mais bien la chymeusis; cette préparation avait été mise en fusion, dans une effigie formée de traits d'or pour la reproduire. Nous retrouvons là les procédés de fabrication appliqués à la sainte table de Sainte-Sophie, que Cedrenus avait entrevus [1] : le τύπος, l'empreinte, l'effigie, la forme, c'est-à-dire le cloisonnage d'or formant le tracé du dessin, et dans lequel la matière vitreuse a été fondue. Dans les autres passages invoqués, les ouvrages que l'on

[1] Voyez plus haut, p. 515.

qualifie de chymeuta, ἔργα χυμευτά ou χειμευτά, sont toujours réunis aux pièces d'orfévrerie d'or et d'argent sculptées : ce sont des vases d'or dit χειμευτοῦ, que les orfévres envoient avec des vases d'argent ciselé, des assiettes χειμευτά, qui sont en même temps enrichies de pierres fines. Que serait donc cette ornementation de l'or, si ce n'était de l'émail?

S'il pouvait rester le plus léger doute à cet égard, le passage suivant de l'auteur anonyme qui a décrit les monuments de Constantinople le dissiperait entièrement. L'oratoire du Sauveur dans la Chalcé, dit cet auteur, avait été édifié par Romain Lécapène. L'empereur Jean Zimiscès († 976), qui l'avait choisi pour le lieu de sa sépulture, le reconstruisit en grande partie, le dota d'une orfévrerie considérable et de précieuses reliques ; puis l'écrivain ajoute : « Il construisit aussi là son tombeau » tout en or, avec de l'émail et de la nielle fondus dans l'or » avec art, en haut de la partie extérieure de la porte, » et il y est enseveli [1]. » Nous donnons à dessein une traduction littérale du texte. Ainsi la chymeusis qui rehaussait l'or du tombeau de Zimiscès avait été fondue

(1) Ἐποίησεν οὖν καὶ τὸ ἑαυτοῦ μνῆμα ἐκεῖσε ὁλόχρυσον μετὰ χυμεύσεως καὶ ἐγκαύσεως χρυσοχικῆς (pour χρυσοχοϊκῆς) ἐντέχνου, ἄνωθεν τῆς ἔξωθεν φλοιᾶς· ἐν ᾧ καὶ ἐτέθη. Ms. Biblioth. imp., nº 1788, fol. 9 rº.

Cette phrase sur la décoration du tombeau de Zimiscès est empruntée à un manuscrit de la Bibliothèque impériale (provenant de celle de Colbert où il portait le nº 3607), lequel a été écrit au commencement du quatorzième siècle, et est par conséquent antérieur à Codin, qui ne vivait qu'au quinzième. L'ouvrage original de l'Anonyme étant une des sources où Codin a puisé, mérite par cela seul et par son ancienneté plus de confiance que celui du compilateur. La phrase que nous citons n'existe pas dans le manuscrit de Codin, publié par l'édition royale de 1655. Celui de la Bibliothèque impériale, nº 1783 (dont l'édition de Bonn ajoute en note la leçon, p. 127), termine la phrase au mot χυμεύσεως,

dans l'or, χρυσοχοϊκῆς. Voilà bien le procédé de fabrication indiqué. Quelle autre matière que l'émail pourrait être ainsi fondue dans l'or, pour servir à l'ornementation ? Il n'en est qu'une seule, c'est la nielle, qui doit être fondue sur l'or et l'argent [1], et précisément la nielle, ἔγκαυσις [2], était associée à l'émail dans la décoration du tombeau d'or de Zimiscès. Le mot χρυσοχοϊκῆς peut s'appliquer aux deux matières incorporées dans l'or. L'interprétation de χύμευσις par émail et celle de χυμευτός ou χειμευτός par émaillé nous paraissent donc parfaitement justifiées.

Le récit de Constantin Porphyrogénète constate que, de son temps, les boutiques des orfévres, à Constantinople, étaient remplies d'ouvrages d'or émaillé assez importants pour être exposés à la vue du public dans les solennités. Mais ces orfévres ne s'étaient pas bornés à produire des objets d'une grande valeur, dont le prix ne pouvait être abordé que par les riches églises de l'empire d'Orient et par les somptueux seigneurs de la cour byzantine. Dès le neuvième siècle, ils s'étaient livrés à la fabrication des croix ou reliquaires portatifs

sans en donner la suite, si importante pour la question qui nous occupe. Ducange, dans sa *Constantinopolis christiana* (page 81, édition de Paris, et 54, édition de Venise), l'a transcrite, mais en supprimant les mots καὶ ἐγκαύσεως, et sans indiquer l'auteur ni le manuscrit où il l'a puisée. Nous la reproduisons in extenso. Ducange a traduit par fecit et illic suum ipsius monumentum, totum ex auro, cum artificiosa aurea fusione supra exteriorem corticem. Ainsi χυμεύσεως χρυσοχοϊκῆς serait, suivant Ducange, une fusion d'or; l'or du tombeau, décoré, enrichi ou accompagné d'or fondu, serait un contre-sens au point de vue de l'art et ne parait pas présenter une saine interprétation du texte.

(1) Theophili *Diversarum artium schedula*, lib. III, c. xxvii, xxviii, xxxi, xxxix et xl.

(2) Voyez notre dissertation sur l'ἔγκαυσις, t. II, p. 17.

de petite dimension et de ces petits émaux détachés qui pouvaient s'adapter à toute pièce quelconque d'orfévrerie. Le commerce les répandait ensuite à profusion dans l'Europe, puis les orfévres français, allemands et anglais enrichissaient leurs travaux de ces émaux qu'ils sertissaient, comme des pierres fines, dans des chatons, en les faisant alterner avec des rubis, des saphirs et des perles.

Au commencement du dixième siècle, un évêque d'Auxerre, Gaudry [1], apporte à son église deux petites croix de l'or le plus pur, dont l'une était éclatante, surtout à cause de l'émail qui l'enrichissait [2]. Cette croix était de travail byzantin, et bien que le chroniqueur ne le dise pas, le récit qu'il fait des largesses prodiguées par Gaudry à son église l'atteste suffisamment : « Il existait, » dit-il, dans l'église un très-riche pallium, sur lequel on » lisait cette inscription grecque : ΧΡΙΣΤΟΣ ΔΕΣΠΟΤΗΣ, » tracée au milieu de figures de lions. L'évêque n'eut pas » de repos avant d'avoir trouvé un pallium semblable, » et l'ayant acheté, il en fit don à l'église. » L'ancien pallium était évidemment de travail grec, et pour en obtenir un pareil, le prélat dut s'adresser à des marchands grecs. On comprend sans peine qu'en achetant le pallium, il avait également fait emplette de la croix d'émail.

Au onzième siècle, Constantinople continue à fournir

(1) Gaudry mourut en 933, d'après Frodoard, et il occupa quinze ans le siége épiscopal, si nous en croyons le chroniqueur anonyme qui a écrit l'histoire de sa vie.

(2) Contulit ibidem Deo et sancto Stephano duas parvas cruces ex auro optimo : quarum una cum electro fabricata relucet. *Historia episcop. Autissiod.*, *apud* LABBE, *Nova bibl.*; Paris, 1657, p. 442.

ses émaux aux orfévres de l'Europe. L'empereur Henri II († 1024) enrichissait les somptueuses couvertures d'or de ses manuscrits avec des émaux grecs[1], et sa sœur, la reine de Hongrie, en faisait border la croix d'or qu'elle plaçait sur le tombeau de leur mère Gisila[2]. La belle boite du Musée du Louvre, que l'orfévre français s'est plu à ornementer d'émaux byzantins, est à peu près de la même époque[3].

Si l'art de l'émaillerie exista en Italie au neuvième siècle, les calamités que ce pays eut à subir au dixième en éloignèrent sans doute les émailleurs. C'est à Constantinople, en effet, comme nous le verrons plus loin, que Didier, le célèbre abbé du Mont-Cassin, commandait pour son église (de 1068 à 1071) le magnifique parement d'autel d'or, où l'émail reproduisait quelques scènes de l'Évangile et presque tous les miracles de saint Benoit[4]. Ce ne fut pas non plus en Italie, mais bien certainement dans l'empire d'Orient, que Robert Guiscard († 1085) avait pu se procurer l'autel d'or émaillé dont il fit présent au monastère du Mont-Cassin[5]. Les

(1) Voyez la planche XL de notre Album.

(2) Voyez notre planche XXXVI.

(3) Voyez notre planche XLII.

(4) Ad supra dictam igitur Regiam urbem (Constantinopolim) quemdam de fratribus cum litteris ad imperatorem et auro triginta et sex librarum pondo transmittens, auream ibi in altaris facie tabulam cum gemmis ac smaltis valde speciosis patrari mandavit, quibus videlicet smaltis nonnullas quidem ex Evangelio, fere autem omnes beati Benedicti miraculorum insigniri fecit historias. *Chronica sacri monasterii Casinensis, auctore* LEONE *cardinali episcopo Ostiensi*; Lut. Paris., 1668; lib. III, c. XXXIII, p. 361.

(5) Alia vice obtulerunt (Robertus Guiscardus ejusque conjux Sicelgaita) beato Benedicto altarium aureum, cum gemmis, margaritis et smaltis ornatum. *Idem*, lib. III, c. LVIII, p. 400.

guerres que ce prince soutint contre l'empire, et la prise de Corfou et de Dyrrachium, en indiquent assez la provenance. C'est encore de Constantinople que le doge Ordelafo Faliero, en 1105, tira les émaux qui lui furent nécessaires pour agrandir la pala d'oro [1].

Durant le cours du douzième siècle, la fabrication des émaux fut très-florissante à Constantinople, si l'on en juge par la quantité des pièces d'orfévrerie émaillée que les Vénitiens en rapportèrent, après la prise de cette ville en 1204.

Au treizième siècle, les émaux byzantins jouissaient encore dans toute l'Europe de la plus grande vogue. Le premier empereur français, Baudouin, envoyait à Philippe-Auguste une croix d'or qui fut déposée après la mort de ce prince dans l'abbaye de Saint-Denis, à laquelle il avait légué tous ses joyaux [2]. L'une des faces de cette croix, qui avait deux pieds et demi de hauteur, était couverte de pierres fines; l'autre, entièrement en émail, reproduisait le Christ sur la croix, les évangélistes, plusieurs anges, l'arbre de Jessé et d'autres figures [3]. « Cette croix, dit Jacques Doublet, est la plus » belle et la plus riche qui soit en toute la chrétienté [4]. » Constantinople produisit ainsi des émaux sans interruption jusqu'à la ruine de l'empire d'Orient.

Nous avons dit que les Byzantins faisaient aussi des

(1) Voyez plus haut, p. 408.

(2) Félibien, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*; Paris, 1706; p. 222 et 536, pl. I, A.

(3) *Inventaire des reliques, reliquaires, etc., du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*; Arch. imp., Ms. LL, 1327, fol. 13.

(4) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis en France*; Paris, 1625, liv. I, ch. XLVI, p. 335.

émaux sur cuivre, comme le prouve la belle plaque que reproduit notre planche CV ; mais ces émaux sont très-rares, et nous n'avons pu en signaler que deux. On devrait, au contraire, rencontrer beaucoup plus d'émaux sur cuivre que d'émaux sur or, si la fabrication en avait été également usitée dès le sixième siècle ; car la richesse de la matière a nécessairement amené la destruction d'un grand nombre d'émaux sur or ; tandis que la vileté du cuivre a dû protéger ceux qui étaient fondus sur ce métal. Il paraît donc avéré que pendant plusieurs siècles les orfévres de Constantinople n'auraient fait que des émaux sur or. On a vu en effet que dans les glossaires anciens qui fournissent la signification du mot electron, il s'agit toujours d'or. Le lexique d'Hesychius donne à l'electron la définition d'or allotype, ἀλλότυπον χρυσίον. Suidas et Photius, au neuvième siècle, en développant l'interprétation donnée à ce vocable, ne parlent encore que d'or : « L'electron, or uni au verre et aux pierres « fines. » Un glossaire manuscrit de la Bibliothèque impériale [1], que Montfaucon attribue au neuvième ou au dixième siècle [2], reproduit encore l'explication de Photius et de Suidas. C'est uniquement dans les glossaires plus récents que l'electron se trouve désigné comme de l'or, ou du cuivre, uni au verre et aux pierres fines. Ainsi, dans un glossaire manuscrit de la Bibliothèque impériale, lequel paraît appartenir au commencement du quatorzième siècle, on lit ces mots : « Electron, airain » pur ou or allotype uni au verre et aux pierres fines [3]. »

(1) Ms. nº 347, fol. 80 vº.

(2) MONTFAUCON, *Bibliotheca Coisliana*, p. 502.

(3) Ἤλεκτρον, χάλκωμα καθαρὸν ἢ ἀλλότυπον χρυσίον, μεμιγμένον ὕελῳ καὶ λίθοις. Ms. nº 2314, Bibl. imp.

Nous croyons pouvoir déduire de ces indications que l'émaillerie sur cuivre n'a été exercée à Constantinople que par exception, et seulement à partir de la fin du dixième siècle, ou plutôt vers le onzième, au moment où les émaux, si finement exécutés jusqu'alors dans un cloisonnage d'or très-délicat, commençaient à passer du domaine de l'art dans celui de la fabrication courante, et se répandaient commercialement en Europe.

Pour terminer ce qui se rapporte à l'émaillerie byzantine, il nous reste à examiner une question dont nous avons déjà fait pressentir la solution, à savoir d'où les Grecs auraient reçu l'art de la peinture en émail par incrustation.

On sait qu'il résulte du récit de Philostrate, confirmé d'ailleurs par les monuments subsistants [1], que les barbares qui habitaient près de l'Océan avaient pratiqué l'émaillerie sur métaux avant même le troisième siècle de notre ère, dans un temps où cet art n'était plus connu des Grecs. Ceux-ci en auraient-ils donc emprunté les procédés aux peuples de l'Occident? A la vue des monuments byzantins, on ne peut hésiter un instant à reconnaître qu'il n'existe aucune parenté entre l'émaillerie des Occidentaux et celle des Grecs. Les procédés de fabrication sont entièrement dissemblables, les émaux primitifs de l'Occident étant exécutés par le procédé du champlevé, et ceux de Byzance, dont l'origine est incontestable, par le procédé du cloisonnage. Mais un rapprochement bien remarquable à faire, c'est que les émaux cloisonnés des Byzantins sont traités par des moyens absolument identiques à ceux qu'employaient les peuples de l'Asie,

(1) Voyez plus haut, p. 500.

versés dans la pratique de tous les arts depuis un temps immémorial, lorsque les peuples de l'Europe étaient encore plongés dans la barbarie. Ainsi les anciens émaux hindous, persans et chinois, incrustés dans le métal, sont tous cloisonnés; jamais on n'en trouvera qui soient champlevés. On a vu exposé, en novembre 1865, au palais de l'Industrie, dans le musée rétrospectif organisé par l'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, un grand nombre de très-beaux vases de cuivre émaillé de ces provenances; tous étaient exécutés par le procédé du cloisonnage. La magnifique collection d'émaux chinois que possède le Musée du Louvre n'offre que des émaux traités par le même procédé, et toutes les pièces en sont évidemment fort anciennes. Nous devons citer encore un vase conservé dans l'abbaye de Saint-Maurice en Valais. C'est une aiguière, sur la panse de laquelle on a figuré, en émaux cloisonnés d'une grande délicatesse, une sorte d'arbre entre deux lions debout. Notre savant antiquaire feu Lenormant reconnait là le Hom, arbre sacré, l'un des emblèmes des anciennes religions de l'Asie [1]. Ce vase est regardé comme un don de Charlemagne, et passe pour avoir fait partie des objets envoyés à ce grand prince par le calife Haroun-al-Raschid. Il est fort possible que la tradition constate en cela un fait réel : le vase, évidemment oriental, paraît persan d'origine et peut remonter à une époque beaucoup plus reculée que celle où vivait le célèbre calife.

(1) *Mélanges d'archéologie*, t. III, p. 125. Avec la description de ce vase, M. Lenormant en a donné la gravure d'après un dessin qu'en a fait le R. P. Arthur Martin.

En parlant de l'émaillerie dans l'antiquité [1], nous avons avancé que la pureté du style grec, sous le règne d'Alexandre, et la perfection à laquelle étaient parvenus les arts du dessin à cette époque, avaient dû faire négliger d'abord, dans l'empire macédonien, et abandonner ensuite les plates peintures de l'émaillerie par incrustation; mais la pratique s'en sera probablement maintenue dans les hautes contrées de l'Asie. Ne peut-on pas admettre alors avec raison que les Grecs du Bas-Empire, si fréquemment en rapport avec les Perses, soit par la guerre, soit par le commerce, ont reçu de l'Asie, au commencement du sixième siècle, l'art d'émailler les métaux, qui aura pris, sans aucun doute, un grand développement à Constantinople après la destruction de l'hérésie des iconoclastes?

On lit dans la *Vie d'Apollonius de Tyane*, par Philostrate, un passage bizarre et surtout assez obscur, mais que nous allons extraire parce qu'il paraît faire allusion à des plaques de cuivre émaillées qu'Apollonius de Tyane aurait vues dans son voyage de l'Inde. On sait que l'impératrice Julie, femme de Septime Sévère, avait rassemblé des mémoires sur la vie d'Apollonius de Tyane, fameux thaumaturge, qui jouissait d'un grand renom au premier siècle de l'ère chrétienne. Ces mémoires avaient été rédigés par un certain Damis, originaire de Ninive, qui accompagnait Apollonius dans son voyage en Asie. « L'impératrice Julie, dit Philostrate, » m'ordonna de les transcrire et d'en corriger soigneu- » sement le style, car Damis avait écrit avec plus d'exac-

(1) *Recherches sur la peinture en émail*, p. 75.

» titude que d'élégance[1]. » Quoi qu'il en soit de la prétendue exactitude attribuée à Damis, ses récits ont été taxés de mensonges, et les fables grossières qu'ils renferment nuisent aux parties de la narration dont la vérité peut offrir un intérêt réel. Quant au fait dont nous nous occupons, son insignifiance, au point de vue de l'écrivain, ne permet pas de supposer qu'il soit controuvé, ni que Philostrate se soit permis de falsifier le texte. Voici ce fait. Apollonius, après avoir traversé l'Indus, fut conduit à Taxilla, où résidait un prince qui possédait l'ancien royaume de Porus. Dans un temple, en avant des portes de la ville, les voyageurs trouvèrent un sanctuaire digne d'admiration : « A chaque muraille étaient » attachées des plaques d'airain historiées, γεγραμμένοι. » Les hauts faits de Porus et d'Alexandre y étaient repré» sentés avec du cuivre, de l'argent, de l'or et de l'airain » noir; les éléphants, les chevaux, les soldats, les cas» ques, les boucliers, les lances, les traits et les épées » étaient de fer. » Le narrateur passe ensuite à l'appréciation de la peinture, qu'il compare aux meilleurs tableaux de Zeuxis, de Polygnote ou d'Euphranor : voilà sans doute pour l'exagération ; puis il termine ainsi : « Ces différentes matières, unies ensemble par la fusion, » faisaient l'effet des couleurs[2]. » On s'aperçoit aisément que Damis, voyant dans ces plaques d'airain historiées une reproduction graphique dont le genre lui était inconnu, avait cherché à se faire rendre compte des procédés d'exécution. Mais soit qu'il n'ait pas bien com-

(1) PHILOSTRATE, *Vie d'Apollonius de Tyane*, liv. I, ch. III.

(2) Καὶ συντετήκασιν αἱ ὕλαι καθάπερ χρώματα. PHILOST. *quæ supersunt omnia ex ms. Cod. recens. Olearius;* Leipsiæ, 1709, lib. I, c. XL.

pris ce qu'on lui aura dit à ce sujet, soit qu'on n'ait pas voulu l'initier complétement aux secrets de la fabrication, soit enfin que Philostrate ait altéré le sens en essayant de polir le style, toujours est-il que le passage reste fort obscur. De la première partie de la description, on pourrait conclure que ces tableaux étaient composés d'une mosaïque de métaux, d'une sorte de damasquine; mais la dernière phrase ne permet pas de s'arrêter à cette idée. Que deviendraient, en effet, des métaux différents, découpés et rapprochés de manière à former une mosaïque, si on les soumettait ensuite à la fusion? Le dessin disparaîtrait sous l'action du feu, les différentes plaques de métal s'allieraient ensemble, et cette fusion ne donnerait pour résultat qu'un amalgame sans forme ni couleur. Le récit de Damis serait compréhensible en admettant la présence des émaux incrustés dans ces tableaux en couleur sur métal obtenus par la fusion. On aura dit à Damis que ces peintures des hauts faits de Porus et d'Alexandre, qui excitaient son admiration, étaient obtenues par le cuivre, le fer, l'argent et l'or, ce qui était vrai, puisque ce sont des oxydes métalliques qui constituent la coloration des différents émaux; de là l'ambiguïté de son récit, que Philostrate, qui sans doute n'en comprenait pas bien le sens, aura encore augmentée en attribuant tel métal à Porus, tel autre aux soldats, tel enfin aux détails des tableaux. Le passage de Philostrate prête trop à la diversité des interprétations pour qu'on y trouve une preuve de l'existence de l'émaillerie dans l'Inde à l'époque d'Alexandre. Nous n'avons pas dû cependant négliger la curieuse relation de Damis, qui acquerra peut-être un jour plus de clarté par la

découverte d'autres documents. Quoi qu'il en soit, d'après les faits que nous avons recueillis jusqu'à présent, il nous semble que l'Asie doit être considérée comme le berceau de l'émaillerie.

Si les productions de cet art ont eu plus ou moins de vogue et se sont plus ou moins répandues, suivant les circonstances, suivant la faveur dominante à diverses époques, si les procédés en ont été abandonnés et mis en oubli dans certaines contrées de l'Europe, après y avoir été pratiqués, il est permis de supposer qu'ils n'ont jamais cessé d'être en usage dans l'Asie, où ils se sont retrouvés lorsque le goût s'est porté de nouveau vers les émaux. Cette peinture en émail incrusté convenait d'ailleurs aux peuples des monarchies asiatiques, qui recherchaient moins la pureté du dessin et des formes que le brillant éclat de l'or et des couleurs métalliques.

## IV.

*De l'émaillerie incrustée en Italie.*

On a vu plus haut qu'il résultait évidemment du récit de Philostrate sur les émaux produits par les barbares des bords de l'Océan, que l'émaillerie n'était pratiquée ni en Grèce ni en Italie, au commencement du troisième siècle de l'ère chrétienne [1]; ce mode de décoration des métaux resta encore longtemps après étranger à l'Italie. Nous en avons la preuve par le *Liber pontificalis* [2]; ainsi il n'y a aucune mention d'émaux dans la vie de saint

(1) Voyez plus haut, p. 501.

(2) *Liber pontificalis, seu de gestis Romanorum pontificum*; ed. Vignoli; Rome, 1724. Voyez notre dissertation sur ce livre, t. I, p. 107.

Silvestre (314 † 335), quoique son historien ait énuméré en détail les nombreux dons d'orfévrerie faits par Constantin ou par le pape aux différentes églises de Rome, indiquant le mode de fabrication de ces pièces, soit par la fonte, soit par le repoussé au marteau, ainsi que le système d'ornementation employé pour les décorer. Dans les vies de saint Marc († 336), de saint Innocent I[er] († 417), de saint Célestin († 432), de saint Sixte († 440), de saint Hilaire († 468), et surtout dans celle de saint Symmaque († 514), on rencontre fréquemment la citation d'œuvres d'orfévrerie richement ornementées, sans qu'aucune soit enrichie d'émaux, et nous sommes ainsi conduits jusqu'au sixième siècle, où pour la première fois, sous le pontificat d'Hormisdas († 523), on trouve la mention d'une lampe d'or émaillé, gabatam electrinam. Mais c'était un présent envoyé de Constantinople à l'église Saint-Pierre [1], et par conséquent un objet de provenance grecque, peut-être même d'origine orientale. Le trésor de l'église de Monza possède, il est vrai, quelques bijoux émaillés qui furent donnés à cette église, dans les premières années du septième siècle, par la reine des Lombards Théodelinde; mais nous avons constaté que ces bijoux étaient aussi de provenance byzantine [2]. Ils portent presque tous des caractères grecs, et quant à la couronne de fer, qui est sans inscription, l'isolement de cette belle production de l'émaillerie en Italie ne permet pas de supposer qu'elle y ait été exécutée à l'époque de la domination des Lombards. Les faits et les documents recueillis viennent

(1) *Liber pontificalis*, t. I, p. 187. Voyez aussi plus haut, p. 512.
(2) Voyez t. II, p. 56 et suiv., et plus haut, p. 394.

démontrer, au contraire, que la pratique de cet art, qui, suivant toute apparence, commença à s'établir à Constantinople sous le règne de Justin Ier ou sous celui de Justinien, resta encore inconnue à l'Italie pendant plusieurs siècles. Les guerres dont cette contrée fut le théâtre pendant toute la durée du sixième siècle, l'invasion et la domination des Lombards, les différends des papes avec les rois de cette nation, lui laissèrent peu de repos durant cette époque; le septième siècle et le huitième ne furent pas favorables à l'introduction d'un art de luxe; aussi le *Liber pontificalis* n'offre-t-il pas le plus léger indice de l'existence de l'émaillerie en Italie pendant ce long laps de temps. Mais lorsque les papes eurent obtenu l'appui de Charlemagne, et qu'ils purent se livrer à leur amour pour les arts, ils ne manquèrent pas de profiter de l'émigration des artistes grecs, chassés de leur pays par les persécutions des iconoclastes, pour faire exécuter des peintures en émail et pour s'efforcer de doter l'Italie de l'art de l'émaillerie.

C'est en effet sous le pontificat d'Adrien Ier (772 † 795), à la demande duquel le nouvel empereur d'Occident avait consenti à l'anéantissement, au profit de la papauté, de la domination rivale des Lombards, qu'on l'y voit apparaître. A côté d'une magnifique orfévrerie sculptée, ciselée et rehaussée de pierres fines, dont Adrien avait enrichi les églises restaurées ou édifiées par ses ordres, on trouve mentionnées, dans le *Liber pontificalis,* des plaques de l'or le plus pur avec des sujets peints qu'il fit faire pour la décoration de l'autel de Sainte-Marie ad Præsepe [1]. On ne peut admettre, nous

(1) In basilica sanctæ Dei Genitricis, quæ appellatur ad Præsepe, in

l'avons déjà remarqué, que l'or ait été choisi pour matière subjective de peintures à l'eau ou à l'encaustique. Au surplus, il sera démontré plus loin que ces peintures sur or étaient bien certainement des peintures en émail. Dans le même temps, Gisulfe, abbé du Mont-Cassin, qui avait reconstruit l'église où reposait le corps de saint Benoît, éleva au-dessus de l'autel un superbe ciborium d'argent, orné d'or et d'émaux (1).

Le neuvième siècle avait été à Constantinople une ère brillante pour l'art de l'émaillerie; nous allons le voir également en faveur en Italie à cette époque. Léon III (795 † 816), successeur d'Adrien, fit placer dans la basilique de Saint-Pierre, à l'entrée du vestibule de l'abside, six colonnes d'argent doré, couvertes de peintures en émail (2). Dans la basilique du Sauveur, il édifia un ciborium d'argent très-pur, décoré de la même façon (3). Il fit encore décorer l'autel de sainte Pétronille d'un parement d'argent doré enrichi de peintures en émail (4). Pascal Ier (817 † 824) suivit son exemple, et fit exécuter en or avec des peintures d'émail la table d'autel de la basilique de Saint-Pierre (5).

altare ipsius præsepii, fecit laminas ex auro purissimo, historiis depictis, pensantes simul libras CV. *Liber pontificalis*, t. II, p. 227.

(1) Super altare Sancti Benedicti argenteum ciburrium statuit : illudque auro simul et smaltis partim exornans. LEO OST., *Chron. Mon. Casinensis;* Lut. Paris., 1668; p. 145.

(2) Fecit ubi supra columnellas ex argento deauratas VI, diversis depictas historiis : quæ pensant simul libras CXLVII. *Liber pontificalis,* t. II, p. 299.

(3) Fecit in basilica Salvatoris ciborium cum columnis suis ex argento purissimo, diversis depictum historiis. *Idem*, p. 300.

(4) *Idem*, p. 282.

(5) *Idem*, p. 344.

Il existe encore, en Italie, un spécimen de cette émaillerie du neuvième siècle. Vers 835, l'archevêque de Milan, Angilbert, fit ériger dans la basilique de saint Ambroise un autel d'or qui a subsisté jusqu'à nos jours, malgré sa grande valeur. Cet autel, dont nous avons donné une description détaillée en traitant de l'orfévrerie [1], se compose d'un assez grand nombre de bas-reliefs, exécutés au repoussé par l'orfévre Volvinius. Les petites plaques d'émail qui, alternant avec des pierres fines, forment les bordures d'encadrement et les panneaux, offrent des dessins d'un bon style, rendus par un cloisonnage d'or dont les interstices sont remplis avec des émaux vert émeraude, rouge purpurin et blanc opaque. On y trouve aussi, sur la face postérieure, quelques médaillons qui reproduisent des têtes en émail rendues par le même procédé. Cette décoration en émail est d'une grande richesse et d'un très-bel effet. Tous les émaux d'ornement ont pu être faits en Italie par un artiste grec; les petits médaillons à figures qui sont sertis dans des chatons comme les pierres fines, ont un caractère byzantin très-prononcé et ont dû être apportés de Constantinople.

C'est dans la vie de Léon IV (847 † 855), écrite par Anastase, que l'on rencontre pour la première fois le mot smaltum. Anastase était un savant très-distingué; il assista les légats du pape à Constantinople, lors du grand concile qui y fut tenu, à la fin de 869 et au commencement de 870, pour condamner l'hérésie de Photius, et, en raison de sa vaste érudition et de la connaissance

(1) T. II, p. 137.

approfondie qu'il avait acquise de la langue grecque et de la langue latine [1], il y remplit la haute mission de revoir les actes du concile avant que les légats du pape y apposassent leur signature. Anastase a traduit du grec en latin les délibérations de plusieurs conciles et d'autres monuments littéraires de l'Église orientale, et il est à croire que le docte personnage auquel le pape confia la charge de bibliothécaire de l'Église romaine possédait également l'hébreu. Au moment où les émaux apportés de Constantinople furent introduits à Rome, Anastase, craignant sans doute que leur nom grec d'electron ne les fit confondre avec l'ambre ou avec le métal d'alliage d'or et d'argent, matières déjà connues dans la langue latine sous celui d'electrum, les désigna par smaltum, mot qu'il aura fait dériver probablement de haschmal, affecté à ce sens dans les prophéties d'Ézéchiel.

En 847, les Sarrasins, ayant débarqué en Italie, s'avancèrent jusqu'aux portes de Rome et mirent au pillage la basilique de Saint-Pierre, qui n'était pas alors enfermée dans les murs de la ville. L'un des premiers soins de Léon IV, à son avénement au trône pontifical, fut d'effacer les traces de cette profanation. Anastase raconte que le pape fit revêtir le devant d'autel de la basilique de tables d'or sur lesquelles resplendissaient l'image peinte du Rédempteur, son auguste résurrection et le symbole vénéré de la croix ; qu'on y voyait aussi briller et étinceler les faces de saint Pierre, de saint Paul et de saint André, et encore celles de Léon IV, le fondateur de ce précieux monument, et de son fils spi-

(1) Quia in utrisque linguis eloquentissimus existebat. *Liber pontificalis*, in Hadriano II, t. III, p. 244.

rituel l'empereur Lothaire [1]. Il suffit de peser les termes de ce passage, textuellement reproduit, pour être convaincu que les peintures qui décoraient l'autel d'or de Saint-Pierre ne pouvaient être qu'en émail. L'image du Rédempteur depicta præfulget; les faces des apôtres, du pape et de l'empereur depictæ splendent atque coruscant. Ainsi ces peintures resplendissent, brillent, étincellent; et pour celui qui a vu des émaux cloisonnés sur or, la pala d'oro de Venise par exemple, il est hors de doute qu'il s'agit réellement ici de ces peintures rendues par des émaux pour la plupart translucides sur fond d'or, lesquels, unis aux minces filets d'or qui traçaient le dessin, devaient jeter le plus vif éclat. Au surplus, la suite du récit d'Anastase en fournit la preuve incontestable : « Le pape enfin, dit-il, fit faire une table d'émail, ouvrage » d'or très-pur, pesant deux cent seize livres. » Puis il ajoute immédiatement : « Il rétablit la confession dudit » autel dans sa première splendeur par des tables d'ar- » gent très-pur, exécutées de la même manière, sur les- » quelles on voit peint le Christ assis sur son trône, » ayant à sa droite des chérubins, à sa gauche les faces » des apôtres et d'autres encore [2]. » Les tables d'ar-

[1] Quamobrem venerandi altaris frontem præcipuam tabulis auro optimo noviter dedicavit... In quibus scilicet aureis, ut dictum est, tabulis non solum Redemptoris nostri forma depicta præfulget, verum et ejus resurrectio veneranda, atque indicium sacræ ac salutiferæ crucis. Petri quoque, Paulique pariter vultus, atque Andreæ in prænominatis tabulis similiter splendent atque coruscant, inter quos sanctissimi IIII Leonis præsulis, nec non et spiritalis filii sui domini imperatoris Hlotharii depictæ sunt. *Liber pontificalis*, in Leone IV, t. III, p. 87.

[2] Fecit denique tabulam de smalto, opus CCXVI auri obrizi pensantem libras. Confessionem vero dicti altaris tabulis ex argento patratis purissimo simili modo ad antiquum decus et statum perduxit. In quibus

gent, couvertes de sujets peints, qui étaient placées dans la confession de Saint-Pierre, avaient donc été exécutées de la même manière, par le même procédé, simili modo patratis, que la table d'autel, qui était en émail, de smalto, mais celle-ci n'offrait probablement que des ornements en émail incrusté dans l'or, sans figures ni sujets. Lorsque le narrateur décrivait quelque objet d'or, par exemple un dessus de table d'autel, enrichi d'incrustations d'émail présentant de simples motifs d'ornementation, il se bornait à dire : tabulam de smalto, opus auri; quand il rencontrait des figures ou des sujets en émail sur or ou sur argent, il employait le verbe depingere, parce qu'au moyen âge, comme chez les anciens, le mot peindre ne s'appliquait pas uniquement aux reproductions graphiques obtenues à l'aide de couleurs conduites au pinceau; mais aussi à toute reproduction de sujets ou de figures par un moyen quelconque. On trouve souvent, en effet, dans le *Liber pontificalis*, et même dans les vies de papes écrites par Anastase, musivo depingere, pour désigner les mosaïques qui décoraient les absides [1]. Cet auteur se sert également du verbe depingere pour exprimer les figures ou les sujets tissés dans les étoffes [2]. Il est donc tout

Salvatorem in throno sedentem conspicimus pretiosas in capite gemmas habentem, et a dextris illius cherubin, a læva quoque ejus vultus apostolorum ceterorumque depictos. *Liber pontificalis*, in Leone IV, t. III, p. 88.

(1) Absidem musivo depinxit. *Liber pontificalis*, in Gregorio IV, t. III, p. 12 et 13; in Sergio II, t. III, p. 55.

(2) Fecit in ecclesia beati martyris Laurentii, sita foris murum civitatis Romanæ, vestem de serico mundo cum aquilis habentem tabulas auro textas tres ex utraque parte habentes martyrium prædicti martyris depictum. *Liber pontificalis*, in Leone IV, t. III, p. 103.

naturel qu'il ait adopté le mot peindre en parlant de reproductions par des émaux incrustés.

Indépendamment des objets ci-dessus mentionnés, Léon IV fit faire un crucifix d'argent du poids de soixante-deux livres, merveilleusement peint. A cette époque, il n'y avait encore que très-peu de crucifix de ronde bosse, et la peinture en émail incrusté devint d'une grande utilité pour la figuration inaltérable du Christ sur les croix de métal. Du moment qu'elle fut connue, aucune autre ne dut être employée dans l'exécution de cette sainte image sur les métaux. L'expression dont se sert Anastase ne laisse d'ailleurs aucun doute sur le genre de peinture qui reproduisait le Christ sur la croix de Léon IV [1].

Parmi les pièces d'orfévrerie qu'on devait à Benoît III, successeur de Léon, qui occupa trois ans le trône pontifical (855 † 858) Anastase en signale une enrichie d'émaux. C'était un réseau d'un admirable travail, composé de pierres fines d'une blancheur naturelle et de boules d'or; de petits émaux sur or remplissaient les mailles de ce réseau [2].

Dans l'énumération des dons d'Étienne V (886 † 891) aux églises, on voit figurer une canthare, sorte de lampe d'or, rehaussée de perles, de pierres fines et d'émail; de plus, une croix d'or avec des pierreries et des émaux [3].

(1) Fecit et crucifixum argenteum miro opere depictum, qui ingenti splendet decore. *Liber pontificalis*, in Leone IV, t. III, p. 126.

(2) Rete factum miro opere totum ex gemmis alvaberis et bullis aureis, conclusas auri petias in se habens smaltitas. *Liber pontificalis*, in Bened. III, t. III, p. 165.

(3) In pergula basilicæ posuit cantharam auream unam cum pretiosis margaritis et gemmis ac smalto;..... — Obtulit crucem auream cum gemmis et smalto. *Liber pontificalis*, t. III, p. 269 et 273.

Pendant le dixième siècle, à cette époque où, sous le règne de Constantin Porphyrogénète, les orfévres de Constantinople étalaient dans leurs boutiques de magnifiques pièces d'or émaillé, c'est à peine si nous trouvons quelques émaux en Italie. Les seuls dont nous ayons pu saisir la trace existaient dans l'abbaye du mont Cassin. L'abbé Jean, élu en 915, donne à son église une croix processionnelle décorée de pierres fines et d'émaux (1), et, dans le nombre des présents d'orfévrerie qu'Aligernus, abbé en 949, dépose dans le sanctuaire de saint Benoît, on remarque un évangéliaire dont les ais d'argent doré étaient ornés de pierres fines et d'émaux (2).

Au onzième siècle, les émaux disparaissent complétement; et les seules pièces que nous ayons à citer sont celles-ci : une figure d'or décorée de pierres fines et d'émaux (3), donnée au Mont-Cassin par l'abbé Frédéric († 1058), qui, en 1054, avait été envoyé à Constantinople par le pape Léon IX; un calice d'or enrichi de pierres fines, de perles et d'émaux précieux, offert par l'empereur Henri II à saint Benoît (4) lors de sa visite au monastère du mont Cassin; et l'autel d'or émaillé (5) dont Robert Guiscard dota ce célèbre monastère. Ces émaux, sans doute, n'avaient pas été fabriqués en Italie.

(1) Crucem pulcherrimam cum gemmis ac smaltis ad procedendum fecit. Leo Ost., *Chr. Mon. Casin.*, p. 194.

(2) Fecit textum evangelii undique contextum argento inaurato et smaltis ac gemmis. *Idem*, p. 213.

(3) Yconam auream cum gemmis ac smaltis. Leo Ost., *Chr. Mon. Casin.*, p. 315.

(4) Calicem aureum cum patena sua, gemmis et margaritis ac smaltis optimis adornatum. *Idem*, p. 250.

(5) Voyez page 536.

Il est nécessaire de résumer ici ce que nous avons appris jusqu'à présent sur l'existence de l'émaillerie en Italie. C'est pour la première fois, sous le pontificat d'Hormisdas († 523), qu'une pièce d'or émaillée est apportée de Constantinople à Rome ; à la fin du sixième siècle, nous avons les émaux grecs donnés par Grégoire le Grand à Théodelinde ; près de deux siècles s'écoulent ensuite sans nous fournir aucun renseignement de nature à faire supposer qu'il en ait reparu d'autres en Italie. C'est à la fin du huitième siècle seulement qu'on voit Adrien Ier faire décorer un autel avec des plaques d'or à sujets émaillés, et un abbé du Mont-Cassin rehausser d'or et d'émaux un ciborium d'argent. Dans les cinquante années qui suivent, de fort belles pièces d'émaillerie sont exécutées, principalement sous les pontificats de Léon III et de Léon IV ; mais, à partir du milieu du neuvième siècle, et durant l'espace de deux cents ans, on ne trouve à en signaler que huit, encore n'ont-elles point d'importance. Ce ne sont plus de ces plaques d'or, véritables tableaux reproduisant des sujets en émail, mais de simples ouvrages d'orfévrerie que les orfévres italiens avaient probablement enrichis de ces émaux répandus par les Grecs en Italie, en Allemagne et en France, ou bien, des pièces venues de l'Orient, ainsi que certaines particularités paraissent l'indiquer.

Ces notions ne permettent pas d'admettre que l'art de l'émaillerie ait pris racine en Italie, ni que les orfévres italiens l'aient pratiqué dès le neuvième siècle; il y a plutôt lieu de croire que les grandes plaques d'or à sujets émaillés d'Adrien Ier et des deux Léon furent commandées, comme la pala d'oro, à Constantinople, ou faites

en Italie par des artistes grecs, lesquels seraient rentrés dans leur patrie lorsque les troubles et les guerres intestines qui agitèrent la Péninsule, à la fin du neuvième siècle et pendant le dixième, ne leur laissèrent plus de sûreté pour y exercer leur industrie. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'au onzième siècle Didier, abbé du Mont-Cassin, voulant ériger dans son église un autel d'or émaillé [1], ne trouvait pas d'émailleurs en Italie, et était obligé d'envoyer quelques-uns de ses moines à Constantinople pour y faire l'acquisition des tableaux d'émail qui lui étaient nécessaires. Cela se passait à l'époque où Romain Diogène occupait le trône de l'empire d'Orient (1068 † 1071). Il est à remarquer que les grandes pièces à sujets émaillés devaient pénétrer difficilement en Italie, car il résulterait des termes mêmes dont se sert Léon d'Ostie, que l'orfèvrerie émaillée ne pouvait sortir de Constantinople sans une autorisation expresse de l'empereur [2].

Mais on a déjà vu que Didier fit venir de cette ville des artistes fort habiles pour les placer à la tête des écoles qu'il ouvrit dans son monastère, afin d'y exercer des enfants à la pratique de tous les arts libéraux et industriels [3]. Ces écoles avaient dû produire des émailleurs, dès la fin du onzième siècle, puisque les Toscans s'étaient déjà acquis une réputation d'habileté dans l'art

(1) Voyez t. II, p. 215, et plus haut, p. 536.

(2) Quem certe nostrum confratrem imperator Romano (Romain Diogène) nimis honorifice suscepit, et quandiu mansit..... et quicquid ornamentorum inibi vellet efficere, imperialem ei licentiam tribuit. LEO OST., *Chr. Mon. Cas.*, p. 361.

(3) *Idem*, p. 351. Voyez t. I, p. 128.

d'émailler les métaux à l'époque où Théophile écrivait sa *Diversarum artium schedula* [1].

Si les faits rapportés par Léon d'Ostie font voir comment la pratique de l'émaillerie a pu s'introduire en Italie à la fin du onzième siècle, et si, d'autre part, le témoignage de Théophile établit que, dès cette époque, les Italiens étaient habiles dans l'orfévrerie et dans la joaillerie [2], aucun document ne vient se joindre à ces notions générales pour donner règne par règne, comme le *Liber pontificalis*, l'énumération de tous les objets d'art exécutés par les ordres des différents papes durant le douzième et le treizième siècle. Néanmoins on possède un écrit non moins précieux qui nous fournira de très-utiles renseignements; c'est l'inventaire dressé par ordre de Boniface VIII dont nous avons déjà parlé [3]. La première partie de cet inventaire, datée de 1295 et de la première année de son pontificat, comprend d'abord ce qui existait dans le trésor à son avénement, puis, les objets lui appartenant en propre qu'il ajoute au trésor du saint-siége; enfin l'inventaire est complété, en 1298 et en 1300, par la description des ouvrages nouveaux fabriqués sur l'ordre du pontife, et aussi de ceux qui avaient été omis. On conçoit l'immense intérêt que doit offrir à nos études un document de cette espèce.

(1) Quam (Diversarum artium Schedulam) si diligentius perscruteris, illic invenies quidquid in electrorum operositate novit Tuscia. THEOPHILI *Divers. art. Sched.*; Lut. Paris., 1843, p. 8.

(2) *Divers. artium Schedula*, in præf., p. 8.

(3) *Inventarium de omnibus rebus inventis in thesauro Sedis Apostolicæ*; Ms. (du comm. du seizième siècle), Bibl. imp., n° 5180. Voyez t. II, p. 404.

En ce qui concerne les émaux, nous ferons remarquer d'abord que les pièces d'orfévrerie qui paraissent anciennes, soit par leur nature, soit par la désignation qui en est faite, ne sont pas émaillées; cette particularité indique déjà qu'il n'y avait pas longtemps que l'émaillerie était pratiquée en Italie. Le plus souvent, les émaux exécutés à part et dans de petites proportions sont rapportés sur les vases, les étoffes ou les vêtements qu'ils enrichissent, et l'on ne trouve pas, dans les descriptions, de morceaux importants comme ces plaques à sujets historiés, ces colonnes en argent ornées de peintures, ce parement d'autel qui reproduisait les figures du Christ, des apôtres, du pape et de l'empereur, que firent faire Adrien Ier, Léon III et Léon IV, comme la pala d'oro, commandée à Constantinople par le doge Orseolo, ni enfin comme cet autel d'or exécuté pour l'abbé Didier, avec la permission de l'empereur Romain Diogène, et sur lequel étaient représentés en émail tous les miracles de saint Benoît. Les émailleurs italiens n'avaient pu sans doute parvenir à faire des pièces aussi importantes, la grande dimension d'un émail présentant à l'artiste une difficulté qui ne peut être surmontée qu'après une longue pratique. De ces différentes circonstances on doit conclure que les orfévres italiens n'avaient pas atteint à la perfection de l'émaillerie byzantine. Du reste, ils ont appliqué leurs émaux à toute sorte d'objets.

L'inventaire du saint-siége de l'année 1295 va nous fournir quelques exemples de ces différents emplois. Plusieurs vases d'or, soit coupes, calices ou patènes, sont entièrement émaillés [1]. D'autres ont des émaux à

[1] Fol. 4 et 51.

l'intérieur et au fond. Cela ne permet pas de supposer que ces émaux fussent en saillie ou rapportés; ils devaient au contraire avoir été incrustés dans l'or même de la pièce [1]. Il s'y trouve encore deux grands émaux ronds appelés chérubins, montés au haut de hampes d'argent. Ces émaux étaient sans doute des espèces de flabella qu'on portait derrière le pape [2]. Voilà pour les émaux exécutés sur la pièce même : ils sont assez rares. Les autres émaux, en nombre considérable, ont été faits à part et sertis sur les objets qu'ils décorent. On les rencontre d'abord en très-grande quantité sur des ouvrages d'orfévrerie, tels que aiguières, coupes, bassins, croix, calices, candélabres. Une couronne d'or enrichie de pierres fines inestimables a une bordure d'émaux à sa partie inférieure [3]. Des mitres très-riches ont les deux faces et leurs fanons couverts tout à la fois d'émaux, de rubis, d'émeraudes et de perles [4]. Les gants pontificaux sont parsemés d'émaux à figures, comme ceux de Charlemagne, qui existent aujourd'hui à Vienne [5]. On en trouve encore sur un dorsale et sur les orfrois de divers ornements sacerdotaux [6]. Enfin il y a dans l'inventaire un chapitre intitulé *Esmalta*, où sont désignés un grand nombre d'émaux qu'on avait détachés de pièces d'orfévrerie, et mis en réserve pour les appliquer sur d'autres à l'occasion [7].

(1) Fol. 4, 5 et 6.
(2) Fol. 77.
(3) Fol. 74.
(4) Fol. 75 et 76.
(5) Fol. 74.
(6) Fol. 88 et 99.
(7) Fol. 77 v°.

Nous avons établi plus haut que l'Italie avait reçu de Constantinople les procédés de la peinture en émail par incrustation. Les émailleurs italiens conservèrent les mêmes moyens que les Grecs, c'est-à-dire le cloisonnage pour le rendu des traits du dessin. L'autel d'or de Saint-Ambroise de Milan et quelques anciens monuments d'orfévrerie émaillée, subsistants encore en Italie, en fournissent une preuve confirmée par le livre de Théophile, qui, en nous donnant les procédés de fabrication de l'émaillerie cloisonnée, nous apprend qu'ils étaient en usage chez les Toscans [1]. Les énonciations contenues dans l'inventaire du saint-siége en portent également le témoignage. Comme nous venons de le faire remarquer, presque tous les émaux qui y sont décrits ont été rapportés sur les pièces d'orfévrerie avec des pierres fines, et sertis par conséquent dans des chatons comme ces pierres. Ils présentent tous les caractères attribués par Théophile aux émaux cloisonnés. Dans la partie de l'inventaire rédigée en 1295, rien ne fait supposer que l'orfévrerie italienne ait pratiqué deux genres d'émaillerie. On y trouve parfois l'indication de pièces décorées des armoiries en émail du roi de France ou du roi d'Angleterre; la mention de ces armoiries a suffi sans doute aux rédacteurs de l'inventaire pour exprimer que ces émaux, de provenance étrangère à l'Italie, avaient été exécutés par le procédé du champlevé, le seul en usage dans ces deux pays; car lorsqu'ils rencontrent des émaux champlevés isolés qu'aucun signe particulier de provenance ne rattache à l'Occident, ils leur donnent la

[1] *Diversarum artium Schedula*; éd. de M. DE L'ESCALOPIER, p. 8.

qualification d'émaux de Paris [1]. On peut donc tenir pour constant que, jusque vers la fin du treizième siècle, les Italiens n'employèrent dans l'émaillerie d'autre procédé que celui du cloisonnage.

Toutefois, même avant 1295, les orfévres italiens avaient essayé de faire détacher des figures en relief sur un champ d'émail : l'inventaire du saint-siége en offre un exemple [2]; c'était un premier pas vers l'émaillerie champlevée. Dès le commencement du quatorzième siècle, ils employèrent fréquemment ce système d'ornementation en faisant ressortir, sur un fond d'émail bleu très-légèrement champlevé, des figures ou des ornements gravés sur argent et niellés. Il y a un grand nombre de ces nielles, se détachant sur fond d'émail, dans le paliotto et dans le retable de l'autel d'argent de Pistoia, ainsi que dans l'autel du baptistère de Saint-Jean à Florence. Abstraction faite du métal employé et du style des figures, ces émaux présentent au premier abord une grande analogie avec ceux qui ont été faits en France au treizième et au quatorzième siècle, où les figures sont exprimées sur le métal par une fine gravure, les fonds étant seuls émaillés. Mais si l'on examine de près ces émaux sur argent, aux endroits surtout où ils ont subi quelque détérioration, on reconnaît que le métal n'a pas été fouillé profondément comme dans les émaux champlevés français; qu'au contraire il a été

(1) Unam cupam cum coperculo de nuce muscata..... in fundo cujus est unum esmaltum parisinum, fol. 35. — Decem esmalta de auro quadrangulari in modum crucis cum diversis imaginibus, et fuerunt facta Parisius; fol. 78.

(2) Unam cupam esmaltatam per totum exterius cum imaginibus relevatis in esmaltis; fol. 21.

peine gratté d'une épaisseur égale à celle de trois ou quatre feuilles de papier, et que les émaux qui recouvrent cet emplacement, ainsi légèrement abaissé, ont dû être posés d'après les procédés adoptés pour les émaux translucides sur relief.

A la même époque, quelques orfévres italiens, imitant les émaux champlevés français, décorèrent certaines parties de leur orfévrerie de figurines épargnées sur le plat du métal et gravées, et champlevèrent à l'entour un petit champ qu'ils remplirent d'émail : ce sont là de véritables émaux de taille d'épargne. On rencontre sur un calice fabriqué par Andrea Arditi, orfévre florentin qui vivait dans le premier tiers du quatorzième siècle, quelques petites images d'animaux fantastiques, travaillées de cette manière, autour de l'espèce de coquille qui porte la coupe; nous donnons la reproduction de ce calice dans notre planche LV. L'inventaire de l'église Saint-François d'Assise, de 1320, donne la description d'une coupe dont les émaux devaient être exécutés de la même façon [1]. Mais ce n'était là que des tentatives. Sur le même calice, à côté de ces petites figures ressortant sur un émail champlevé, Andrea Arditi plaçait des émaux translucides sur relief d'une plus grande importance. Ces essais d'émaillerie champlevée n'eurent pas de suite en Italie, et aux émaux cloisonnés, abandonnés par les orfévres à la fin du treizième siècle, succédèrent les émaux translucides sur

[1] Quedam coppa copertata de argento et deaurata, smaltata in medio cum uno dragone in campo aczuri. *Res recepte de loco B. Francisci de Asisio sub anno Domini* 1320. Ms. archiv. diplomatic. di Firenze nella seria delle pergamene.

ciselure en relief, qui furent traités avec la plus exquise perfection. Nous continuerons donc l'historique de l'émaillerie italienne lorsque nous nous occuperons de ce genre d'émaillerie.

## V.

*L'art de l'émaillerie n'a pas été pratiqué en Occident durant les époques mérovingienne et carolingienne.*

L'art de l'émaillerie, pratiqué à l'époque de la domination romaine chez des peuples qui habitaient les bords de l'Océan, avait cessé d'être en usage, suivant toute apparence, antérieurement même à la conquête de Clovis. Bien que nous ayons obtenu des documents assez nombreux sur l'orfévrerie des cinq premiers siècles de la monarchie des Francs, nous n'avons pu y trouver le plus léger indice qui fît supposer que l'émaillerie eût été remise en pratique par les orfévres de l'Occident avant les dernières années du dixième siècle. Si, durant ce long espace de temps, les émaux eussent été employés par eux, nous n'aurions pas manqué d'en découvrir quelque vestige au milieu des descriptions, souvent assez détaillées, de leurs œuvres. En traitant de l'orfévrerie, nous avons fait connaître tous ces documents; arrêtons-nous toutefois un instant à deux époques de cette période de cinq siècles durant lesquelles cet art a jeté le plus vif éclat.

Clotaire II ayant réuni sous sa puissance toutes les provinces de l'empire des Francs (613) et assuré la paix du pays, put se livrer à son goût pour les lettres et les arts. Dagobert, son fils, qui, par la fermeté de son caractère, s'était affranchi de la domination des grands

et gouvernait véritablement en roi, égala par son faste les monarques de l'Orient. Sous ces deux princes, les arts de luxe qui flattaient leur orgueil furent toujours en honneur, et obtinrent des encouragements. Ils firent surtout fabriquer beaucoup de pièces d'orfévrerie pour les églises qu'ils construisirent ou restaurèrent. A cette époque vivait saint Éloi, dont la célébrité comme orfévre est restée populaire, et a dépassé de beaucoup celle que ses vertus lui acquirent auprès du peuple dont il avait été le bienfaiteur. Avant d'être évêque de Noyon et ministre de Dagobert, saint Éloi avait donc fabriqué un grand nombre d'objets d'orfévrerie pour ce prince et pour son père Clotaire. On a cherché à établir que saint Éloi, qu'on doit regarder comme un orfévre limousin, puisqu'il était élève de l'orfévre Abbon, maître de la monnaie de Limoges, avait émaillé ses ouvrages, et qu'ainsi on pouvait faire remonter jusqu'au septième siècle la pratique de l'émaillerie dans cette ville. On s'est appuyé d'abord sur le témoignage de Martenne et de Durant, qui, en 1724, auraient vu dans l'abbaye de Chelles un calice d'or émaillé d'un grand diamètre, attribué par la tradition à saint Éloi, puis, sur l'existence d'un buste d'argent conservé dans l'église de Brives avant 1789, comme provenant aussi du saint évêque, et qui était en partie émaillé, au dire de l'abbé Nadaud. Ces deux pièces ayant disparu, il n'est plus possible d'apprécier la valeur de l'opinion qui les reportait au septième siècle; cette opinion n'était d'ailleurs corroborée par aucun texte. Mais en traitant de l'orfévrerie, nous avons pu établir, par des monuments d'un caractère plus authentique, et par des documents précis,

que saint Éloi n'émaillait pas son orfévrerie. Si quelques pièces sorties de ses mains subsistaient encore au seizième siècle, c'est bien certainement dans l'abbaye de Saint-Denis, fondée par Dagobert et dotée par lui de précieux vases d'or et d'argent, qu'on devait les rencontrer. Or cette abbaye possédait alors deux ouvrages d'orfévrerie que l'on croyait de saint Éloi : une grande croix et un vase de pierre dure dont la monture était due à ses habiles mains, et aucune des deux pièces n'était enrichie d'émaux [1]. Saint Ouen, évêque de Rouen, qui a transmis quelques détails sur les travaux de saint Éloi, dont il était le contemporain et l'ami, ne laisse pas supposer qu'ils fussent enrichis d'émail; et, lorsqu'il énumère les magnifiques vêtements dont le saint aimait à se parer dans l'origine, quoique portant un cilice sur la chair, il fait mention d'étoffes de soie rehaussées de pierreries, de ceintures et d'escarcelles où brillaient l'or et les pierres fines, mais il ne parle pas des émaux, qui cependant, dès qu'ils furent en usage, entrèrent dans la décoration des armes, des ustensiles de toutes sortes, et même des différentes parties de l'habillement [2].

Isidore de Séville, contemporain de saint Éloi, dans le chapitre IV du livre XX des *Origines et Étymologies* ,

[1] Nous prions le lecteur de se reporter à notre dissertation sur l'orfévrerie de saint Éloi, t. I, p. 435.

[2] Fabricabat in usum regis utensilia quam plurima ex auro et gemmis. Cap. x. — Utebatur quidem in primordio auro et gemmis in habitu, habebat quoque zonas ex auro et gemmis comptas, nec non et bursas eleganter gemmatas, lineas vero metallo rutilas, orasque sarcarum auro opertas..... Cap. XII. AUDOENUS, *Vita S. Eligii*, ap. DACHERII *Spicilegium*, t. V, p. 163 et 167.

intitulé *De vasis escarum*, fournit d'assez longues explications sur l'ornementation des vases d'or et d'argent, et néanmoins il ne dit pas un mot de l'émail, qui n'aurait pas échappé à la sagacité de ses investigations, s'il eût été connu alors.

On voyait dans le trésor des rois de France une coupe d'or qui venait de Dagobert, et cette coupe n'était pas émaillée non plus [1]. Ainsi les pièces d'orfévrerie du temps de saint Éloi, qui avaient subsisté jusqu'au seizième siècle, n'offrant aucune trace de l'émaillerie, établiraient déjà suffisamment la preuve qu'elle n'était pas encore employée dans le travail des métaux; les textes, par leur silence absolu, confirment cette preuve.

La seconde époque, à laquelle nous devons nous arrêter un instant, est celle des Carolingiens. Nous avons sur l'orfévrerie de cette époque des renseignements bien autrement nombreux que ceux qui se rapportent au temps où florissait saint Éloi. Éginhard et Ermold le Noir, contemporains de Charlemagne et de Louis le Débonnaire, nous ont transmis des notions précieuses sur l'orfévrerie de ces deux princes, et l'on trouve dans l'inventaire presque minutieux, conservé par Hariulfus, de l'orfévrerie qu'Angilbert, gendre de Charlemagne, avait donnée au monastère de Saint-Ricquier, dont il était abbé, le résumé, pour ainsi dire, de tout ce que cette industrie pouvait produire au neuvième siècle. Les documents sur les divers travaux des orfévres français, au dixième siècle, ne sont pas moins impor-

(1) Une grosse couppe d'or toute plaine qui fut au roy Dagobert et tout son couvercle pesant IV marcs d'or. *Inventaire des meubles et joyaux du roi Charles V, commencé le 21 janvier 1379.* Ms. Bibl. imp., nº 8356, fol. 48.

tants; eh bien, aucun de ces auteurs, aucun de ces documents ne nous offre le plus léger indice de la pratique de l'émaillerie en Occident durant ces deux siècles. L'absence de toute mention dans les textes doit amener à conclure que l'émaillerie ne fut pratiquée ni en France ni en Allemagne avant la fin du dixième siècle, et que si quelques bijoux enrichis d'émaux, en bien petit nombre d'ailleurs, se trouvaient antérieurement entre les mains des princes, ils provenaient à coup sûr de Constantinople, où l'art de l'émaillerie, au neuvième et au dixième siècle, avait atteint à la perfection.

On se rattachera davantage à cette opinion, si l'on se reporte aux monuments de ce temps qui subsistent encore ou à ceux qui existaient à la fin du siècle dernier. L'abbaye de Saint-Denis possédait, avant 1793, plusieurs bijoux provenant de Charlemagne : sa couronne, un reliquaire dit l'Escran de Charlemagne, son épée et son sceptre. Nous n'entendons pas garantir absolument l'authenticité de ces objets, dont l'inventaire de 1534 fournit une description détaillée[1], nous voulons seulement faire remarquer que ces bijoux n'étaient pas enrichis d'émaux. Le trésor des rois de France conservait une coupe qu'on disait être celle de Charlemagne; elle est ainsi désignée dans l'inventaire de Charles V : « La » coupe d'or qui fut à Charlemagne, laquelle a des saphyrs » à jour[2]. » Voilà donc encore une pièce sans émail. On trouvait dans le trésor de Notre-Dame de Paris une autre coupe qui venait aussi, disait-on, de ce prince : l'inven-

(1) *Inventaire de Saint-Denis* déjà cité, fol. 2 et 20. Félibien a donné la gravure de ces objets dans son *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*.
(2) *Inventaire de Charles V*. Ms. cité, fol. 34.

taire de 1343 constate qu'elle n'était point émaillée [1]. La couronne et l'épée qui sont à Vienne, et dont nous avons parlé en traitant de l'orfévrerie [2], sont ornées d'émaux, il est vrai, mais la couronne appartient à la fin du dixième siècle et même plutôt au onzième, et l'épée est de travail byzantin. Si elle provient réellement de Charlemagne, elle a dû lui être envoyée par l'un des empereurs d'Orient qui ont occupé, pendant son long règne, le trône de Constantinople; les chroniques constatent que leurs ambassadeurs lui ont souvent apporté de magnifiques présents.

Le trésor d'Aix-la-Chapelle renferme une croix qui passe pour un don de l'empereur Lothaire († 855), et aux extrémités de laquelle se trouve un petit cordon d'émail cloisonné. Nous en avons donné la description en traitant de l'orfévrerie (tome II, page 103), et nous avons fait connaître les motifs qui nous engageaient à la considérer comme un travail byzantin. Le R. P. Cahier, qui en a donné la reproduction [3], fait observer que son ornementation appartient au style oriental.

Charles le Chauve avait prodigué les offrandes à l'abbaye de Saint-Denis. Jacques Doublet en a transmis le détail. Plusieurs de ces pièces y existaient encore au seizième siècle, et sont comprises dans l'inventaire de son trésor [4]. Deux seulement étaient enrichies d'émaux cloisonnés. La première est le retable d'or du grand

(1) *Compte des ornements, meubles, joyaux et autres choses estant au trésor de l'église de Paris.* Arch. imp., L. 509 3, fol. 1 r°.

(2) Voyez t. II, p. 154.

(3) *Mélanges archéologiques*, t. I, p. 203, et pl. XXXI et XXXII.

(4) *Inventaire de Saint-Denis*, fol. 157. — Jacques Doublet, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 330.

autel, sorte de triptyque, au centre duquel on voyait l'image de Dieu en majesté avec trois figures de chaque côté dans les volets; le tout exécuté en haut relief. Toutes les parties du tableau étaient couvertes d'une quantité innombrable de pierres fines et de perles. L'inventaire indique quelques émaux de plique, mais on les rencontre seulement dans les bordures des cadres, et sur les « espys » placés au-dessus des piliers qui soutenaient les arceaux. Au temps de Charles le Chauve († 877), les émailleurs de Constantinople répandaient déjà dans toute l'Europe, par le commerce, leurs petits émaux cloisonnés, qui étaient ensuite employés par les orfévres italiens, allemands et français, et sertis comme des pierres précieuses sur les pièces d'orfévrerie. Il serait donc fort possible que l'orfévre, auteur de ce magnifique triptyque, se fût servi de ces émaux dans les champs et dans les bordures de son tableau, concurremment avec des pierres précieuses. Mais si l'on considère le petit nombre des émaux, eu égard à l'immense quantité de pierres de toutes sortes qui couvrent le monument, et qu'on fasse attention surtout aux places qu'ils occupent, on doit être persuadé qu'ils y ont été apposés postérieurement à la confection du triptyque au neuvième siècle. En effet, au temps de Charles le Chauve, il n'y avait pas encore de retable en arrière des autels, et ce fameux triptyque d'or figurait dans un autre endroit de l'église. C'est Suger qui a fait un retable du triptyque, en l'élevant en arrière de l'autel, et il compte lui-même ce travail parmi les embellissements qu'il a apportés à son église[1]. Pour

(1) Ulteriorem tabulam..... extulimus. SUGERII, *De rebus in adm. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 345.

changer le triptyque de Charles le Chauve en un retable, il aura été indispensable d'y faire quelques additions, d'y mettre quelques bordures; on aura voulu lui donner de l'élévation en plaçant au-dessus des piliers certains fleurons ou bouquets, des « espys », sorte de décoration que n'admet pas l'architecture romaine, seule en usage à l'époque carolingienne. C'est bien certainement à l'occasion de ce remaniement que Suger aura ajouté des émaux grecs aux pierres fines, suivant l'usage de son temps, pour remplir quelques vides ou décorer les nouvelles parties du monument. Suger, au surplus, en attribuait l'exécution à des étrangers [1].

L'autre objet émaillé provenant de Charles le Chauve était une croix d'or du poids de onze marcs. Voici les parties de la description donnée par l'inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis, qui peuvent être utiles à connaître pour ce qui nous occupe : « Une croix » d'or, et dedans, le long d'icelle, une bande de fer que » lesdits religieux disoyent être une broche du gril de » monsieur sainct Laurent, garnie icelle croix de quatre » fleurons aux quatre coings, et au fleuron du hault, en » la pointe d'iceluy est un saphir à fond de cuve percé au » long. » Suit la description des pierres qui sont placées sur la première face de la croix. On y lit : « A l'entour » dudit grenat, une place vide et trois perles assises avec » ledit grenat sur un esmail daplicque. » Et plus loin : « Au milieu de la croix, entre les croisons d'icelle, un » grenat long en fond de cuve demy rond dessus hault » eslevé dedans un chatton assis sur un esmail daplic-

[1] Nous avons donné la description de ce monument et apprécié son origine, t. II, p. 160.

» que. » Plusieurs autres pierres sont encore désignées comme étant dans leurs chatons et posées sur des émaux de plique. Enfin l'autre face de la croix est ainsi décrite : « Le derrière de ladite croix en champ d'esmail daplic» que et fort endommagé en plusieurs lieux [1]. »

Félibien a donné la gravure de cette croix [2]. Malheureusement il n'a reproduit que la face couverte de pierres fines; il a négligé celle qui était entièrement en émail, et qui, par conséquent, avait le plus d'intérêt pour nous. Néanmoins nous croyons pouvoir établir que ce monument était d'origine orientale. Nous avons déjà eu occasion de faire remarquer les fréquentes relations entre les princes francs et les empereurs d'Orient, dont les ambassadeurs n'arrivaient jamais qu'avec des présents. Lorsque des reliques en faisaient partie, elles se trouvaient toujours renfermées dans de magnifiques reliquaires, lesquels étaient, pour l'ordinaire, en Orient, des croix gemmées. En 839, l'année qui précéda sa mort, Louis le Débonnaire, étant rentré en France, avait reçu les envoyés de Théophile. Ceux-ci lui remirent, dit la chronique, des cadeaux dignes d'un empereur. A cette époque Louis avait auprès de lui le jeune Charles, son fils bien-aimé, et l'on peut conjecturer qu'une grande partie de ces richesses passèrent dans les mains de ce prince [3]. Plus tard, Basile le Macédonien, sous le règne duquel l'art de l'émaillerie prit un si grand essor à Constantinople, députa (873) en ambassade à Louis II, alors à Ratisbonne, l'archevêque Agathon, chargé de lui

(1) *Inventaire de l'abbaye de Saint-Denis*, fol. 66.
(2) *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 538, pl. I.
(3) *Annales Bertiani*, apud PERTZ, t. I, p. 434.

remettre des lettres et des présents [1]. Bien que le chroniqueur ne le dise pas, il est fort possible que ce prélat ait également visité Charles le Chauve, très-puissant en ce moment, et qui régnait sur la France entière. Ces relations avec l'Orient suffisent au moins pour expliquer l'existence en France de quelques produits de l'émaillerie byzantine.

La forme et la structure de la croix du gril de saint Laurent impriment un caractère de certitude à ces probabilités sur l'origine orientale du monument. L'abbaye de Saint-Denis possédait en effet une autre pièce d'orfévrerie d'une époque plus récente, dont la provenance était certaine, et avec laquelle nous pouvons comparer la croix de saint Laurent. C'était une croix d'or due à la munificence de Philippe-Auguste, qui la tenait de Baudouin, premier empereur français de Constantinople [2]. Félibien l'a également fait graver [3]. Sauf quelque différence dans les fleurons qui terminent les extrémités, les deux croix sont de forme absolument identique. Toutes les deux servent de reliquaire, et présentent sur l'une des faces des pierres fines et des émaux de plique ; l'autre face, dans toutes les deux, est entièrement en émail de plique. La croix donnée par Philippe-Auguste étant incontestablement grecque, celle dite du gril de saint Laurent devait appartenir à la même origine.

Enfin le Musée du Louvre possède une pièce d'orfévrerie française qui provient de Charles le Chauve, la couver-

(1) *Annales Fuldenses*, apud PERTZ, t. I, p. 387.

(2) *Inventaire de Saint-Denis*, fol. 13. — FÉLIBIEN, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 533. — DOUBLET, ouvrage cité, p. 335.

(3) Planche I.

ture de son livre de prières dont nos planches XXXVIII et XXXIX ont reproduit les deux côtés; eh bien, on ne trouve sur cette pièce aucune trace d'émail.

## VI.

*Ce que sont les émaux de plique.*

C'est ici le moment, avant de pénétrer plus avant dans l'histoire de l'émaillerie en France, de se rendre compte du sens que devait avoir cette dénomination d'émail de plique, donnée, dans l'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis, aux émaux qui enrichissaient les deux croix orientales de Charles le Chauve et de Philippe-Auguste.

Le texte le plus ancien où nous l'ayons rencontrée est l'inventaire de Louis le Hutin (1314 † 1316), dressé après sa mort [1]. Elle reparaît souvent dans les inventaires et dans les autres documents du quatorzième, du quinzième et du seizième siècle, que nous aurons à reproduire plus loin. Seulement chaque scribe, sans se rendre compte de l'étymologie du mot, écrit à sa manière : de plique, de plicque, de plite, de plistre, de plice, de pelite, et même d'aplicque ou d'applique, dans quelques textes du dix-septième siècle.

Nous venons de démontrer que l'art de l'émaillerie n'avait pas été pratiqué en France durant l'époque carolingienne, et que les émaux qui décorent les monuments antérieurs aux dernières années du dixième siècle ont dû provenir de l'empire d'Orient, exclusivement en possession, jusqu'à cette époque, de la fabrication des émaux. On verra plus loin que la France ne s'appliqua pas à cette industrie avant la seconde moitié du douzième siècle;

(1) Ms. Bibl. imp., n° 7855, ancien suppl. franç., n° 2340, fol. 169.

mais les Grecs d'abord, et ensuite les Italiens, qui avaient été initiés par eux à l'art de l'émaillerie à la fin du onzième, répandaient dans toute l'Europe de petits émaux que les orfèvres employaient sur les pièces d'orfévrerie en les sertissant comme des pierres fines. Ces émaux sur or, traités par le procédé du cloisonnage, étaient inscrits dans les inventaires sous le nom de smalta aurea ou de smalta in auro. C'est ainsi qu'on lit dans l'inventaire du saint-siége de 1295 : « Una crux » duplex... ornata auro ex parte posteriori cum litteris » grecis indicis... ; in brachio autem superiori, quod est » in modum crucis, est crucifixus in esmalto aureo [1]... » Et encore : « Unum esmaltum rotundum in auro cum » historia annunciationis [2]. » Les désignations de ce genre sont assez nombreuses dans cet inventaire. En France aussi, ces émaux cloisonnés de provenance étrangère recevaient dans l'origine la même qualification. Mais dans la seconde moitié du douzième siècle, les orfévres français s'étant mis à faire des émaux par le procédé du champlevé, on sentit la nécessité de donner un nom différent aux cloisonnés sur or, pour les distinguer des nouveaux émaux champlevés, qui étaient souvent exécutés aussi sur ce métal. Cependant l'émaillerie champlevée sur or n'ayant pas eu dans le principe un grand développement, les cloisonnés ont pu conserver pendant un certain temps l'ancienne dénomination d'émaux d'or. Mais au quatorzième siècle le goût des émaux devint dominant. Les émaux translucides sur relief, dits de basse taille, venaient d'être inventés en

(1) *Inventarium de omnibus rebus invent. in thes. Sedis Apost.*, fol. 46.
(2) *Idem*, fol. 78 v°.

Italie. Ce mode d'émaillerie, d'une exécution beaucoup plus facile, et que favorisait la grande amélioration introduite dans les arts du dessin, pénétra bientôt en France, et l'émaillerie prenant une extension considérable, on ne fabriqua plus de pièces d'orfévrerie de quelque importance sans les enrichir d'émaux du nouveau système. Il devint donc indispensable d'affecter aux émaux cloisonnés un nom spécial qui les désignât particulièrement dans les comptes et dans les inventaires. Ce fut celui d'émaux de plique, esmaillia de plica, qu'on leur donna. Cette qualification de plique tirait son étymologie du verbe plicare, plier, replier, ou plutôt du substantif plicatura, qui signifie action de plier. Le mode même de fabrication fit prévaloir cette nouvelle dénomination : tous les détails du dessin, figures ou ornements, étant rendus en effet, dans ce genre d'émaillerie, avec de minces bandelettes de métal contournées et repliées par l'orfévre au gré du sujet qu'il veut reproduire. Il nous est facile de fournir la preuve de ce que nous avançons.

Dans l'inventaire de la Sainte-Chapelle du Palais, de 1340[1], il n'y a encore qu'un petit nombre de pièces émaillées; on peut cependant en citer trois, ainsi décrites : « Unus pulcherrimus calix aureus, cum platena, esmaillatus esmaildis aureis... — Una mictra episcopalis cum pellis et esmaildis aureis... — Unum pulcherrimum et pretiosissimum paramentum thobalie altaris, cum magnis esmaildis aureis ad ymagines et cum pellis et saphiris et aliis gemmis; et deficiunt in

(1) *Inventarium de sanctuariis, jocalibus et rebus ac bonis ad regalem capellam Par. pertinentibus.* Ms., Arch. de l'Emp., J, 155, n° 14.

ea, ut videbatur, undecim gemme, unus esmaildus et ymago unius esmaildi [1]... »

Ces trois pièces à émaux d'or sont ainsi désignées dans l'inventaire fait cent quarante ans plus tard, en 1480 [2], qui est beaucoup plus explicatif : « Unus pulcher calix multum dives de auro cum sua patena, cujus calicis patena est totaliter esmailliata esmaillio de plicqua, per quod videtur dies, et est similiter dictus calix esmailliatus esmaillio de plicqua ad extra... — Una pulchra mittra argenti deaurati, et a parte anteriori et posteriori perlis de semine munita, et de quolibet latere dicte mittre sunt duo magna esmaillia de plicqua... — Unum pulchrum paramentum mappe altaris ad magna et solennica festa... et est dictum paramentum semmatum perlis de semine albis, indis et rubeis, et supra quod paramentum sunt sexdecim magna esmaillia de plicqua et sexaginta quatuor alia parva esmaillia etiam de plicqua, supra que magna esmaillia sunt plures imagines auri... In quibus quidem magnis esmailliis deficiunt que sequuntur : in uno scilicet omnes imagines auri qui ibidem solebant esse; in alio deficit una imago auri integra, et in uno una altera imago integra etiam excepto tamen capite; item in uno deficit unum caput de dictis imaginibus [3]. » Voici donc, comme nous le disions, les émaux d'or de 1340 devenus émaux de plique en 1480.

L'énonciation, portée dans cet inventaire de 1480,

(1) Feuille unique de l'inventaire, lignes 27, 34 et 43.

(2) *Inventarium octavum reliquiarum, jocalium, vasorum, etc., sacre capelle Palatii Regalis Parisius, factum diversis diebus incipientibus sexta Julii, anno millesimo* cccc$^{mo}$ *octuagesimo*..... Ms., Bibl. imp., n° 9941, ancien suppl. latin, 165$^{6}$.

(3) Folios 28, 27 et 26.

des détériorations qu'auraient subies plusieurs de ces émaux de plique, va nous apporter la preuve qu'ils n'étaient autres que des cloisonnés. Ainsi, dans la description en latin des grands émaux de plique à images qui décoraient le riche parement d'autel, nous lisons : « Dans ces émaux manque ce qui suit : dans l'un, toutes » les images d'or qui s'y trouvaient; dans un autre il » manque une image d'or tout entière; dans un autre » encore, une image, à l'exception de la tête; enfin, » dans un autre, la tête manque à l'une desdites images. » Ces dégradations se comprennent parfaitement dans les émaux cloisonnés. Les minces bandelettes d'or du cloisonnage étant adhérentes à l'émail et n'appartenant pas au fond sur lequel elles sont simplement posées ou légèrement soudées, le moindre choc qui enlève une partie d'émail doit les entraîner forcément. Cet inconvénient ne pourrait avoir lieu, ni pour les émaux champlevés, ni pour les émaux de basse taille, dans lesquels les traits du dessin font partie de la pièce même de métal qui a reçu la matière vitreuse. Un choc peut faire disparaître l'émail, mais non pas le tracé de la figure, puisqu'il est inséparable du fond; il subirait tout au plus une simple déformation; autrement, il faudrait se servir d'un burin, et l'on ne doit pas supposer que des détériorations successives de cette nature (car elles sont plus considérables en 1480 qu'en 1340) se soient effectuées sur des objets conservés avec un soin religieux dans le trésor de la Sainte-Chapelle de Paris.

Quelques monuments qui subsistent encore, étant rapprochés de la description qu'on en trouve dans les inventaires ou chez d'anciens auteurs, vont fournir une

nouvelle preuve de la véritable signification du mot plique. On conserve dans le cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale de Paris un vase en agate taillée à côtes et en forme de gondole, provenant du trésor de Saint-Denis. Il est enrichi d'une bordure de vermeil sur laquelle sont fixées des pierres fines cabochons, accompagnées chacune de quatre petits émaux cloisonnés. Ce vase avait été donné à Suger par Thibault, comte de Blois (✝ 1152), qui le tenait du roi de Sicile[1]. Voici comment il est décrit dans l'inventaire de Saint-Denis de 1534[2] : « Une navette de pierre d'agathe, gode- » ronnée à dix godrons tant dedans que dehors, a un » petit pied de mesme pierre, garnie sur le bord d'ar- » gent doré... Ledit bord garny de trois saphirs, deux » presmes d'esmeraudes, deux amatistes d'Allemagne, » une crisolite et quarante petits esmaulx dapplique. » Voilà donc des émaux cloisonnés que nous avons sous les yeux, et qui portent la dénomination d'émaux de plique, dans un inventaire du seizième siècle.

Nous trouvons au Louvre la contre-partie. Le Musée des Souverains possède un vase de cristal de roche taillé à pointes de diamants, qui est monté en vermeil avec des pierreries et quatre émaux aux armes de France, des fleurs de lis d'or sans nombre sur fond d'azur. La monture de ce vase est d'origine française. Louis VII l'avait reçu en présent d'Éléonore lorsqu'il vint à Bordeaux, en 1137, pour épouser cette princesse, unique héritière

(1) SUGERII *De rebus in adm. sua gestis*, ap. DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 348, et FÉLIBIEN, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*, p. 175.

(2) Ms., Arch. de l'Empire, LL, 1327, fol. 115.

du vaste duché d'Aquitaine. Les jeunes époux donnèrent plus tard ce vase à Suger, qui le déposa dans le trésor de l'abbaye de Saint-Denis, après avoir fait graver sur le pied ce distique de sa façon :

> Hoc vas sponsa dedit Aanor regi Ludovico,
> Mitadolus avo, mihi rex, sanctisque Sugerus.

Rien de plus authentique que ces faits, puisque Suger, qui avait accompagné Louis VII en Aquitaine, lors de son mariage, les a rapportés lui-même dans son livre si curieux *De rebus in administratione sua gestis* [1]. Eh bien, les quatre émaux aux armes de France, sertis dans des chatons de filigrane et appliqués sur le col du vase, sont exécutés par le procédé du champlevé : les petites fleurs de lis ont été épargnées sur le métal, et le fond seul, fouillé par le burin, est émaillé d'azur. Maintenant voici la description du vase dans l'inventaire de 1534 : « Un pot de cristal, en façon de martelas, garny par le » haut d'argent doré, à un couvercle aussi d'argent doré. » Sur le bord d'en haut deux jaspes rouges, l'un gravé à » une image d'idole et l'autre d'une teste d'homme, une » amatiste, deux grenats, deux saphirs... ; dessous ledit » creux quatre esmaulx ronds, semez de fleurs de lys en » champ d'azur, etc. [2]. » Ces émaux existent encore, et nous sommes à même de les apprécier. Or les rédac-

(1) Vas quoque aliud quod instar justæ berilli aut cristalli videtur, cum in primo itinere Aquitaniæ regina noviter desponsata Domino regi Ludovico dedisset, pro magno amoris munere nobis eam, nos vero sanctis martyribus Dominis nostris ad libandum divinæ mensæ affectuosissime contulimus. Cujus donationis seriem in eodem vase gemmis auroque ornato, versiculis quibusdam intitulavimus. Apud DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 348.

(2) *Inventaire du trésor de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 116.

teurs de l'inventaire, de même que Doublet [1], ne les désignent pas sous le nom d'émaux de plique, ce qu'ils ont fait pour les émaux de la gondole d'agate de la Bibliothèque impériale et pour ceux des croix de Philippe-Auguste et de Charles le Chauve : la raison en est que les émaux du vase d'Éléonore d'Aquitaine sont exécutés par le procédé de la taille d'épargne [2], adopté en France et encore en usage au seizième siècle et au dix-septième, au lieu de l'être par le procédé oriental de la plicatura, qui avait reçu un nom spécial. Nous avons fait reproduire le vase de Suger dans la planche XLV de notre Album.

Il faut remarquer aussi que dans les comptes et les inventaires du quatorzième et du quinzième siècle, où les pièces d'orfévrerie décrites sont presque toutes enrichies d'émaux, très-peu seulement sont désignées comme ayant des émaux de plique. Ainsi, l'inventaire du duc d'Anjou, qui comprend près de huit cents ouvrages d'orfévrerie, dont plus de quatre cents émaillés, n'en offre que trois avec des émaux de plique [3]. L'inventaire de Charles V, de 1379, qui devait contenir les anciennes pièces du trésor des rois ses prédécesseurs, en compte davantage, mais ils sont aussi en très-petit nombre. Ces émaux décorent en général des vases d'or,

(1) « Semez de fleurs de lys d'or sur champ d'azur. » DOUBLET, *Histoire de Saint-Denis*, p. 344.

(2) Au surplus, ces émaux champlevés ne sont pas de l'époque de la confection du vase : Suger n'en parle pas; ils appartiennent au quatorzième siècle, et ont dû remplacer des pierres fines enlevées.

(3) *Inventaire de Louis de France, duc d'Anjou*, dressé vers 1360; publié par M. DE LABORDE, *Notice des émaux du Louvre*, 2e partie; Paris 1853.

et plutôt des instruments du culte, qui, par leur destination, avaient échappé à la fonte, que des pièces de vaisselle. C'est par exception, et sur quelques pièces isolées, qu'ils sont incrustés dans le métal; ordinairement, au contraire, ils sont semés sur les vases et fixés par des chatons, en compagnie de pierres fines et de perles. On reconnaît donc dans ces émaux de plique tous les caractères des cloisonnés, déterminés par Théophile dans sa *Diversarum artium schedula*. Ces émaux, seuls en usage en France jusqu'au milieu du douzième siècle, furent employés plus rarement au treizième, lorsque les orfévres français se mirent à fabriquer des émaux champlevés sur or et sur argent; au quatorzième, après l'introduction des émaux de basse taille, ils furent entièrement abandonnés. Aussi, dans les inventaires et les comptes du quatorzième siècle [1], lorsqu'on énonce, à la suite de la description d'une pièce, qu'elle a été faite par l'ordre du prince dont on décrit le trésor ou dont on établit les comptes, elle n'est jamais signalée comme étant ornée d'émaux de plique. Ces émaux n'existaient que sur des pièces qui remontaient au moins

[1] Voir surtout les comptes d'Étienne de Lafontaine, argentier du roi, de 1350 à 1355 (Arch. imp., KK, 8), où se trouve la mention de payements faits aux orfévres du roi Jean pour pièces d'orfévrerie nouvellement fabriquées par eux. Presque toutes sont émaillées ou semées d'émaux, mais aucun de ces émaux ne reçoit la dénomination d'émail de plique. La seule mention d'émaux de ce genre est consignée dans la description d'un chapeau de Bièvre pour la reine, payé à Kathelot la chapelière (fol. 136), qui ne fabriquait pas d'orfévrerie, mais avait pu conserver de ces anciens émaux cloisonnés exécutés à part, et qui se posaient sur les pièces d'orfévrerie, sur les gants et sur les vêtements, comme on l'a vu plus haut.

Consulter aussi l'*Inventaire de Charles V*, déjà cité, aux folios 6, 20, 30 à 35.

au siècle précédent. Tout vient donc à l'appui de notre sentiment, et nous sommes fondé à soutenir que les émaux de plique formaient une classe à part et qu'ils ne pouvaient être autres que des cloisonnés.

Toutefois la dénomination d'émail de plique, ou de plicque [1], se corrompit à la longue, et les scribes ou copistes écrivirent souvent, ainsi que nous l'avons déjà dit, émail de plite, de plistre, de plice, de pélitre et même d'applique, comme dans le récolement, fait en 1634, de l'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis dressé cent ans auparavant. Cette dernière altération du mot a cependant été adoptée par un savant dont les opinions ont un grand poids à nos yeux. C'est à tort, selon lui, que nous avons trouvé dans l'expression d'émail de plique le terme qui servait à désigner les émaux cloisonnés : « Ce terme revient assez souvent, dit-il, pour qu'on » en saisisse parfaitement la signification, qui est celle » d'applique et qui convient à tous les genres d'émaux » exécutés à part, sertis, enchâssés ou soudés ensuite » sur la pièce, au lieu d'être pris dans la pièce même et » d'être soumis au feu avec elle [2]. »

Pour combattre cette opinion, il nous suffira de rapporter d'abord certains textes où la désignation de plique, de plite, ou d'applique, est donnée à des émaux évidemment incrustés dans l'or même de la pièce ; puis d'autres, où cette qualification n'est pas appliquée à des émaux de basse taille ou champlevés, quoiqu'ils soient exécutés à part, sertis ou posés sur des pièces d'orfévre-

(1) On rencontre le mot écrit de ces deux manières dans les textes du quatorzième siècle.

(2) M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, 1853, p. 12.

rie. Nous citerons en premier lieu ce calice de la Sainte-Chapelle du Palais qui existait déjà dans son trésor en 1340, et que nous trouvons ainsi décrit dans l'inventaire de 1480 : « Unus pulcher calix multum dives de auro... et est dictus calix esmailliatus esmaillio de plicqua ad extra [1] », « Un très-riche calice d'or...., et est ledit calice émaillé d'émail de plique par dehors. » Le singulier esmaillio de plicqua, employé par le rédacteur de l'inventaire, ne laisse aucun doute sur le sens : le calice n'est pas enrichi de plusieurs émaux exécutés à part, sertis ou soudés dessus; l'émail de plique en recouvre entièrement la surface extérieure, c'est-à-dire que l'émail et son cloisonnage sont incrustés dans l'or même de la pièce. Nous avons déjà fait mention de la croix d'or dite du gril de saint Laurent, donnée par Charles le Chauve à l'abbaye de Saint-Denis, et qui pesait onze marcs. L'une des faces était couverte de pierres fines, mais l'autre était entièrement en émail. La description de l'inventaire en produit la preuve : « Le derrière de ladite croix, en champ d'esmail dapli- » que, est fort endommagé en plusieurs lieux. » Il n'y a pas d'émaux sertis et rapportés sur cette face de la croix; c'est le champ même tout entier qui est en émail de plique [2]. Nous en dirons autant de la croix donnée par Philippe-Auguste à l'abbaye de Saint-Denis, laquelle était « esmaillée par derrière d'esmail d'applicque, à un » crucifix au milieu, les quatre évangélistes, etc. [3]. » Elle pesait vingt-quatre marcs d'or.

(1) *Inventaire de la Sainte-Chapelle de* 1480, fol. 28.
(2) *Inventaire de l'abbaye de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 70.
(3) *Idem*, fol. 13.

Dans l'inventaire de la Sainte-Chapelle de 1340, on trouve : « Due pelves argentee, deaurate, esmaillate [1] », « Deux bassins d'argent, dorés et émaillés. » Dans celui de 1480, ces bassins sont ainsi décrits : « Due pelves argenti deaurati, in quarum una est quidam biberulus, in fundo quarum plura sunt esmaillia de plica [2] », « Deux bassins d'argent doré, dont un à biberon, au fond desquels sont plusieurs émaux de plique. » Tous les archéologues connaissent ces bassins, toujours par paire, qui servaient, l'un à verser l'eau sur les mains du prêtre, l'autre à la recevoir. L'un des deux était pourvu d'un petit goulot pour épancher l'eau. Ceux qui étaient en or ou en argent ont péri, mais il en reste un très-grand nombre en émail de Limoges; nous en avons parlé plus haut, page 478. Les émaux qui décorent le fond de ces bassins sont incrustés dans le métal et ne forment aucune saillie. Il ne pourrait en être autrement pour des vases destinés à laver les mains et à recevoir un liquide. S'ils avaient été posés au fond des bassins en faisant saillie, les mains se seraient accrochées aux chatons destinés à les fixer. Cela tombe sous le sens, et l'on conçoit parfaitement que les bassins de la Sainte-Chapelle ne pouvaient avoir dans le fond que des émaux incrustés, sans aucune saillie, c'est-à-dire établis à la manière de ceux des bassins de cuivre de Limoges consacrés au même usage et que nous avons encore sous les yeux. Cependant, les émaux incrustés des pelves de la Sainte-Chapelle sont désignés sous le nom d'émaux de plique.

Nous soutiendrons la même thèse à l'égard des ca-

(1) Feuille unique, ligne 36.
(2) Folio 3.

lices, des coupes et des autres vases à boire dont le fond est émaillé. Les émaux ne formaient certainement aucune saillie au fond, mais ils étaient nécessairement incrustés dans le métal, en faisant corps avec la pièce même. Les émaux en saillie auraient empêché le nettoyage complet de l'intérieur du vase et permis aux liquides de laisser un dépôt dans les cavités de ces saillies, ce que l'Église n'aurait pas toléré pour la fabrication des calices. Cependant, nous trouvons des émaux de plique au fond d'un assez grand nombre de vases à boire : « Couppe d'or toute esmailliée d'esmaulx de » plite, à une Annonciation Notre-Dame au fons de- » dans [1]. — Une couppe à couvescle d'argent doré, » garnetée dedens, et costée et plumetée par dehors, » et dedens deux esmaulx de plite, pesant deux marcs » cinq onces et demie [2]. — Un hanap d'or plain à cou- » vescle; et a, au fond du hanap, un esmail de plite..., » pesant iiij marcs vij onces et demie[3]. » On remarquera que le poids de ces pièces dénote une assez forte épaisseur, ce qui donnait la faculté de creuser l'intérieur du métal dans l'étendue que devait occuper l'émail, et d'exécuter dans cette partie ainsi fouillée tous les dessins du cloisonnage d'or.

Il y a encore dans les textes du quatorzième et du quinzième siècle plusieurs mentions de pièces entièrement en émail de plique. Par exemple, on lit dans un compte du receveur des finances du comte de Charolais,

(1) *Inventaire de Charles V*. Ms. cité, fol. 48.

(2) *Inventaire royal de* 1418. Arch. imp., KK, 39, fol. 34.

(3) De Laborde, *Notice des émaux du Louvre*, 2e partie, *Glossaire*, p. 288, citation Z.

daté du 31 décembre 1457 : « Pour avoir refait la cou- » verture d'une salière d'or d'esmail de plistre » ; et dans l'inventaire de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne : « Ung gobelet d'esmail de plicque, garny d'or... » pesant II m. VII o. V est. (1). » Il n'existe pas là d'émail exécuté à part, serti, enchâssé ou soudé sur ces deux pièces d'orfévrerie; les pièces sont elles-mêmes tout entières en émail de plique, c'est-à-dire en or entièrement incrusté d'émail cloisonné. Nous pourrions multiplier les citations de ce genre; nous en ajouterons une seule, extraite de l'inventaire de Charles V : « Une longe » (longue) seincture sur ung blant tissu, ferrée d'or...; » et sont la boucle et le mordant (l'ardillon) d'esmaulx » de plite (2). » On conçoit que des pierres ou des émaux puissent être sertis sur le corps d'une boucle; mais que l'ardillon, cette pointe de métal attachée à la boucle et qui entre dans un trou préparé ad hoc dans le tissu d'une ceinture, reçoive des émaux qui y seraient appliqués en formant saillie, cela est impossible. Le mordant de cette boucle était en or incrusté sur toute sa surface d'émaux offrant des dessins dont le tracé était rendu par le procédé du cloisonnage. Il est donc évident que le mot de plique, ajouté à celui d'émail, n'entraîne pas la signification d'un émail fait à part de la pièce qu'il décore, et appliqué, serti ou soudé sur cette pièce.

Montrons maintenant des émaux champlevés ou des émaux de basse taille sertis sur une pièce d'orfévrerie, sans qu'ils soient pour cela qualifiés d'émaux d'applique

(1) De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. I, n° 1809, et t. II, n° 2364.

(2) *Inventaire de Charles V*. Ms. cité, fol. 243.

ou de plique, bien qu'ils se rencontrent dans des textes où ces dénominations sont employées.

Nous pouvons citer de nouveau le vase d'Éléonore d'Aquitaine, qui est au Louvre, et dont les émaux champlevés sont sertis et appliqués sur le col du vase, sans recevoir dans l'inventaire de Saint-Denis, non plus que dans l'histoire de Doublet, la dénomination d'émaux de plicque ou d'applique [1]. L'inventaire de la Sainte-Chapelle, de 1480, mentionne une paire de bassins qui ne figuraient pas dans celui de 1340. Ils sont ainsi décrits : « Due magne pelves argenti deaurati, in quorum una est gargoulla ad evacuendum aquam, et in quolibet cavum est per intus unum magnum esmaillium in medio in factione Sancte Capelle, circumdatum sex esmailliis mediocribus ad arma Francie et Burgundie, et muniuntur dicte pelves supra bordes sive extremitates ad intus in toto circuitu esmailliis pluribus ad arma predicte Francie et Burgundie... [2] », « Deux bassins d'argent doré, dont un a une gargouille pour épancher l'eau ; à l'intérieur de la cavité de chacun d'eux existe, au milieu, un grand émail reproduisant la Sainte-Chapelle, entouré de six émaux plus petits, aux armes de France et de Bourgogne ; lesdits bassins sont garnis intérieurement, tout autour, sur les bords ou extrémités, de beaucoup d'émaux aux armes susdites de France et de Bourgogne. » Dans ces bassins, postérieurs à 1340, et qui furent donnés sans doute à la Sainte-Chapelle par Philippe de Valois, durant son mariage avec Jeanne de Bourgogne († 1348), les émaux devaient être champlevés ou de basse taille, puisqu'on

(1) Voyez plus haut, p. 577.
(2) Ms. cité, fol. 29.

n'en faisait pas d'autres à cette époque. Ceux du fond, il est vrai, étaient sans doute incrustés dans le métal et ne faisaient aucune saillie, par la raison émise plus haut; mais quant aux émaux qui décoraient l'extrémité supérieure de la circonférence des bassins, il résulte positivement des termes de la description qu'ils sont posés le long du bord : « Et muniuntur dicte pelves supra bordes sive extremitates ad intus in toto circuitu esmailliis pluribus... » Cependant, ces émaux ne sont pas qualifiés d'émaux de plique ou d'applique. Les saillies des pierres fines ou des émaux n'ont pas le même inconvénient sur les bords que sur le fond, et l'on trouve souvent, en effet, de ces bassins en cuivre, provenant de Limoges, dont les bords sont rehaussés d'émaux en saillie, imitant les pierres fines.

La même observation est à faire pour les émaux posés sur un calice d'or donné à la Sainte-Chapelle par Charles V, et qui ne figure pas dans l'inventaire de 1340. En voici la description, telle que la fournit l'inventaire de 1480 : « Unus magnus calix totus de auro cum sua patena... et habet unum pomellum munitum tribus saphiris et tribus balicis sat grossis et duodecim perlis orientalibus mediocribus et duodecim scutis esmalliatis ad arma Francie; supra pedem cujus sunt duodecim esmallia auri, quorum sex ad arma Francie et sex ad imagines, et est dicta patena munita de uno latere per infra duodecim esmalliis; aliis duodecim esmalliis similibus stantibus supra pedem dicti calicis [1]. » L'inventaire de la Sainte-Chapelle de 1573, où l'on retrouve ce calice, ne laisse aucun doute sur la nature des émaux : « Ung

[1] *Inventaire* déjà cité, fol. 29.

» calice d'or, ayant la couppe plaine et ronde, et le pied » rond, garny sur ledict pied de six grans esmaulx et six » petis, dont aux six grans sont six appostres, taillez et » esmaillez de basse taille, et aux six petitz esmaulx sont » les armes de France esmaillées d'azur...[1]. » Les émaux étaient donc sertis sur le pommeau en compagnie de pierres fines, et posés sur le pied : stantibus supra pedem, et cependant ils ne sont pas dénommés émaux de plique. Dans l'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis, on trouva un calice avec cette description : « Calice et sa plattine, » le tout d'argent doré esmaillé de basse taille, champ » d'azur, chapiteaux et images dessus, par tout le dehors » d'icelui et de sa plattine...; avec lequel calice a été » représenté un couvercle servant pour ledit calice, » lorsqu'on le veult faire servir de ciboire, sur lequel » sont appliquez quatre grands esmaulx en fleurons, où » sont représentés quatre docteurs de l'Église...[2]. » Ici les émaux sont appliqués sur le couvercle, et cependant les rédacteurs de l'inventaire ne se servent pas du terme d'émaux d'applique qu'ils ont employé dans plusieurs autres endroits, parce que les émaux de ce calice sont des émaux de basse taille, et non des cloisonnés.

Nous croyons donc avoir suffisamment démontré la seconde partie de notre proposition, et nous terminerons par une dernière remarque. On rencontre quelquefois dans les inventaires du quatorzième siècle la mention d'esmaux de plique à jour. Nous avons expliqué plus haut, page 441, qu'on devait comprendre par là des

(1) *Revue archéologique*, t. V, p. 194.

(2) *Inventaire du trésor de Saint-Denis*. Arch. imp., LL, n° 1327, fol. 139.

émaux transparents montés à jour, et nous avons cité des exemples. Cette expression de plique à jour serait un non-sens, si les vocables émail de plique avaient signifié émail serti, enchâssé ou soudé sur une pièce d'orfévrerie; car dans cette situation l'émail aurait beau être translucide, on ne verrait pas le jour à travers, et les rédacteurs des vieux inventaires n'auraient point dit en les décrivant : émaux par où l'on voit le jour. Le mot plique était donc là très-indépendant de la manière dont l'émail était adapté à la pièce d'orfévrerie, et il ne devait s'entendre que du procédé de fabrication, qui était identique, quant aux moyens de disposer le tracé du dessin, avec celui des émaux de plique ordinaires, c'est-à-dire des cloisonnés.

Cette dissertation touchant la valeur de la dénomination d'émail de plique nous a entraîné bien loin; mais on conçoit facilement l'intérêt qu'il y avait pour l'histoire de l'émaillerie au moyen âge d'établir nettement le vrai sens de cette qualification donnée à certains émaux. Car, maintenant qu'il nous paraît parfaitement démontré que cette dénomination d'émail de plique (avec les variantes d'émail de plite, d'applique ou autres) appartenait, à partir du quatorzième siècle, aux émaux cloisonnés, chaque fois qu'elle se rencontrera dans les anciens textes, on saura que l'émail ainsi qualifié était exécuté par le procédé du cloisonnage. Quand cet émail sera antérieur au onzième siècle, la provenance byzantine pourra en être regardée comme certaine.

Reprenons maintenant l'historique de l'émaillerie en Occident, au point où nous l'avons laissé.

## VII.

*De l'émaillerie incrustée en Allemagne, du XI^e au XIV^e siècle.*

Nous avons dit qu'on n'avait pu découvrir aucune trace de la pratique de l'émaillerie en Occident durant les époques mérovingienne et carolingienne. On a bien cherché à présenter les anneaux d'or attribués à Éthelwulf, roi d'Angleterre, et à l'évêque Alhstan comme des jalons qui devaient relier l'émaillerie primitive des barbares habitant les bords de l'Océan et signalés par Philostrate, à l'émaillerie champlevée du onzième siècle, mais on a vu plus haut que ces deux bijoux étaient plutôt niellés qu'émaillés [1]. En les supposant même enrichies d'émail, ces pièces seraient trop peu importantes pour qu'on y trouvât la preuve de l'existence en Angleterre au neuvième siècle de la peinture en émail par incrustation. Un orfévre anglo-saxon, à la vue d'un émail byzantin, aurait pu, en effet, chercher à fondre du verre teint dans les cavités creusées au burin sur une bague, sans que cette œuvre individuelle et isolée ait conduit immédiatement à la connaissance des procédés de l'émaillerie et à leur adoption dans l'ornementation des métaux. Nous trouvons ailleurs les causes probables de la renaissance de cet art en Occident.

Le mariage d'Othon II, fils d'Othon le Grand, avec la princesse Théophanie, fille de l'empereur Romain le Jeune, en 972, avait fait pénétrer en Allemagne les productions artistiques les plus précieuses de l'empire d'Orient [2]. La dot de Théophanie se composait de beau-

[1] Voyez page 507.

[2] Voyez notre tome I, page 142.

coup d'or et de bijoux magnifiques [1]. A ce moment, l'art de l'émaillerie étant parvenu au plus haut degré de perfection à Constantinople, il est présumable que les pièces d'orfévrerie émaillée ne furent pas oubliées et qu'elles se trouvèrent en grand nombre dans le trésor de la princesse grecque. Othon II mourut après huit ans de règne, laissant un fils âgé de trois ans. Théophanie, chargée de la tutelle du jeune empereur, déploya beaucoup d'habileté dans son gouvernement, et pour réveiller le goût des arts dans ses États, elle appela à sa cour des artistes grecs, qui passaient alors à juste titre pour les plus habiles en tous genres. Nous avons expliqué comment saint Bernward, précepteur d'Othon III, et depuis évêque d'Hildesheim († 1022), avait aidé l'impératrice dans l'accomplissement de l'œuvre de régénération qu'elle avait entreprise [2]. Non content d'avoir ouvert dans son palais des ateliers où il faisait travailler les métaux, il avait réuni de jeunes artistes qu'il menait à la cour et qu'il faisait voyager pour qu'ils étudiassent ce qui se faisait de mieux en orfévrerie. Artiste lui-même, il se livra à la pratique de cet art, et, afin d'arriver à la perfection, il ne manqua pas d'étudier avec soin, pour en faire son profit, tout ce que pouvaient présenter de rare et de remarquable les objets envoyés en présent à l'empereur, soit de l'Orient, soit des différentes contrées de l'Europe [3]. Tangmar, prêtre de l'église d'Hildesheim, à qui nous devons ces intéressants détails sur la vie de

[1] Benedicti *Chronicon*, ap. Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. V, p. 718.

[2] Voyez les Notions générales, t. I, p. 145.

[3] Quicquam rarum vel eximium reperiret, incultum transire non sineret. Tangmarus, *Vita S. Bernwardi*, ap. Leibnitz, *Script. rerum Brunsv.*; Hanovræ, 1707, p. 444.

son évêque, mentionne quelques-unes des plus belles pièces d'orfévrerie émanées de lui, sans indiquer qu'elles fussent enrichies d'émaux. Comme le but de cet écrivain n'était pas d'en faire la description, il a pu omettre cette particularité; mais le zèle qu'il constate dans saint Bernward à étudier les procédés artistiques des nations étrangères pour en faire profiter son pays, ne peut laisser aucun doute que l'émaillerie n'ait été appréciée par lui et mise en pratique dans l'empire d'Allemagne sous la direction du saint évêque.

Les premiers émaux d'origine allemande que nous avons signalés ont été exécutés en effet de son temps. Les plus anciens sont ceux qui enrichissent les deux croix d'or aujourd'hui conservées dans le trésor de l'église d'Essen, et données jadis au monastère d'Essen par l'abbesse Mathilde, deuxième du nom, qui fut appelée au gouvernement de ce monastère vers 998 et mourut en 1002. Nous en avons donné la description dans notre tome II, pages 196 et 200. Il faut ranger encore parmi les émaux allemands de ce temps plusieurs de ceux qui décorent une couverture de manuscrit et une boite appartenant à la Bibliothèque royale de Munich, qui furent faites par ordre de l'empereur Henri II (1002 ÷ 1024). En donnant la description de ces deux pièces (pages 428 et 429), nous avons fait remarquer que les douze plaques qui reproduisent Jésus et les onze apôtres sur la couverture de l'évangéliaire (Ms. n° 57) sont évidemment l'œuvre d'un artiste grec. Les traits du cloisonnage très-fins et très-multipliés, le ton doux des émaux, les inscriptions qui accompagnent les figures, la bénédiction donnée par Jésus et plusieurs des apôtres à

la manière grecque, ne laissent aucun doute à cet égard. Dans les médaillons circulaires placés aux quatre angles, les traits d'or du cloisonnage, dont la pose présente une grande difficulté dans ce genre d'émaillerie, sont plus espacés et un peu plus épais que dans les figures de Jésus et des apôtres; les émaux surtout diffèrent par un ton éclatant et tant soit peu criard; enfin ces médaillons sont entourés d'inscriptions latines. Comme elles sont disposées sur un listel d'or qui borde les émaux, il se pourrait faire qu'elles eussent été gravées en Allemagne autour d'émaux grecs, aussi n'entrent-elles pour rien dans nos considérations sur l'origine de ces émaux; mais c'est dans les différences que nous venons d'indiquer que se révèlent, à notre avis, la main du maître dans les émaux qui représentent le Christ et les apôtres, et celle de l'élève dans les émaux des médaillons. Dans la riche boîte qui renferme un évangéliaire du onzième siècle (Ms. n° 54), la diversité des deux sortes d'émaux est beaucoup plus sensible. Au centre du plat supérieur de cette couverture, se trouve la figure du Christ, exécutée au repoussé sur une feuille d'or; il est assis, bénit de la main droite à la manière latine, et tient de la gauche le livre des Évangiles. Rien de byzantin dans cette figure, qui appartient bien certainement à l'art allemand. Le livre et le nimbe du Christ sont cependant rendus en émail cloisonné sur le fond même de la feuille d'or. La bordure du tableau, chargée de pierres fines, contient au centre, à droite et à gauche du Christ, deux médaillons circulaires, en émail : dans l'un, on voit Jésus, bénissant à la manière latine; dans l'autre, la Vierge, avec cette inscription en caractères romains : Ave,

Maria, gratia plenâ. Le travail de ces émaux est beaucoup moins fin que celui des émaux grecs. Bien que le dessus de la boîte ait reçu une décoration complète par cette bordure, on a appliqué sur le champ du fond d'or, comme pour établir une comparaison à l'appui de notre opinion, quelques petits émaux carrés reproduisant des animaux dont l'exécution très-délicate ne peut appartenir qu'aux artistes byzantins.

Les textes nous viennent aussi en aide pour démontrer que l'émaillerie était pratiquée en Allemagne sous Henri II. Si le saint empereur avait été obligé de tirer de Constantinople l'orfévrerie émaillée que renfermait son trésor, il en aurait été moins libéral, et nous le voyons non-seulement donner des pièces enrichies d'émaux aux églises de son empire, mais encore en porter en Italie, où l'on n'en fabriquait pas à cette époque. En 1015, Dithmar (ou Thietmar), évêque de Mersebourg, ayant reconstruit son église, Henri lui fit présent des vases sacrés, des livres et des ornements nécessaires au service du culte, parmi lesquels figurait un évangéliaire dont la couverture, à l'instar de celles qui existent encore à Munich, était revêtue d'or, de pierres précieuses et d'émail, electro decoratum. M. de Lasteyrie, dans sa critique de nos *Recherches sur la peinture en émail*, a trouvé que nous avions eu tort de traduire ici electrum par émail; il ne veut voir que de l'électre métallique dans l'ornementation du calice donné par l'empereur Henri II à l'évêque de Mersebourg. Il nous suffira de citer en entier le passage de l'auteur de la *Vie de Dithmar* pour montrer que M. de Lasteyrie a tort : « L'empereur nous donna, dit le chroniqueur, une

» grande quantité d'objets à l'usage du culte, à savoir : » trois évangéliaires : le premier, d'or, est orné d'un bas-» relief d'ivoire, et c'est le moins beau ; le second, d'or, » varié dans son ornementation par des pierres fines et » un bas-relief d'ivoire, a plus de valeur ; le troisième, » qui est le plus précieux, est décoré avec art d'or, d'é-» mail, de très-belles gemmes[1]. » M. de Lasteyrie veut qu'on traduise ainsi : « Le troisième était d'or, d'électre » métallique, et orné de pierres précieuses[2]. » La construction grammaticale s'oppose à cette interprétation et le bon sens la repousse. Il résulterait en effet, en l'adoptant, que le plus précieux des trois évangéliaires, au dire du chroniqueur, serait précisément celui qui serait fait en partie d'un métal inférieur à l'or, tandis que les deux autres, qui avaient moins de valeur, étaient entièrement d'or pur. Le texte ne dit pas d'ailleurs que le troisième évangéliaire était fait d'or, d'électre, et orné de pierres fines, mais qu'il était décoré avec de l'or, de l'électre et des pierres ; or, il aurait été ridicule de réunir l'or à l'électre métallique dans l'ornementation, non pas à cause de la différence de valeur entre les deux métaux, car on comprend très-bien qu'on réunisse l'argent et même le fer à l'or, comme dans la damasquinure, mais à cause de la similitude de leur couleur. L'élégance de l'ornementation résulte en effet du contraste et de l'op-

(1) Dedit hic imperator nobis plurima divino officio convenientia, scilicet tria plenaria : unum de auro, eburnea tabula ornatum quod minimum est ; secundum auro, gemmis et eburnea tabula variatum, quod pretiosius est ; tertium auro, electro et pretiosissimis gemmis artificiose decoratum, quod optimum est. *Vita Ditmari, ex cod. ms. cujusdam chronici antistitum Merseburgensium*, ap. LEIBNITZ, *Script. rerum Bruns.*, p. 427.

(2) *L'electrum des anciens*, p. 61.

position des couleurs. Ne sait-on pas au surplus par Théophile ce qu'on entendait, au onzième siècle, en Allemagne, par electrum? Le texte de cet auteur sur la fabrication des émaux peut-il laisser le moindre doute sur l'interprétation de ce mot par émail[1]. N'avons-nous pas aussi des monuments à l'appui de cette interprétation? Notre planche XL reproduit précisément une couverture d'évangéliaire faite pour l'empereur Henri II, qui est conservée dans la Bibliothèque de Munich. Eh bien, on y trouve réunis tous les genres de décoration indiqués par le chroniqueur de la vie de l'évêque Dithmar. Au centre est un bas-relief d'ivoire, et la bordure d'or est décorée de pierres fines et d'émaux, auro, electro et pretiosissimis gemmis artificiose decoratum. L'évangéliaire de Munich est la meilleure traduction que nous puissions donner du texte descriptif des évangéliaires dont Henri II fit présent à l'église de Mersebourg.

Continuons la citation des textes. En 1022, après avoir arrêté les envahissements des Grecs dans l'Italie méridionale, l'empereur Henri vint passer plusieurs jours avec le pape Benoît VIII à l'abbaye du Mont-Cassin, et comme il avait une profonde vénération pour saint Benoît, auquel il attribuait sa guérison d'une maladie douloureuse, il déposa en partant de riches dons sur l'autel dédié au saint protecteur. Au nombre de ces objets, dont Léon d'Ostie a donné l'énumération dans son Histoire du Mont-Cassin, était un calice d'or, enrichi de pierres fines, de perles et de très-beaux émaux[2],

(1) Voyez notre traduction et le commentaire dont nous l'avons accompagnée, page 351 et suivantes.

(2) *Chron. monast. Cas.*, p. 250.

gemmis et margaritis ac smaltis optimis adornatum. M. de Lasteyrie veut bien ici reconnaître que des émaux entraient dans l'ornementation du calice offert par Henri II à l'église du Mont-Cassin; mais du texte de Léon d'Ostie il en tire cette conséquence que si smaltum était le véritable mot pour désigner l'émail, electrum devait signifier autre chose : cette objection est sans valeur. Il faut faire attention, en effet, que notre première citation émane d'un chroniqueur allemand, tandis que la seconde est d'un auteur italien. Les Allemands, qui avaient appris l'art de l'émaillerie des artistes grecs attirés par l'impératrice Théophanie à la fin du dixième siècle, avaient conservé aux émaux le nom grec d'electrum; tandis qu'en Italie, où les émaux avaient pénétré dès la fin du huitième siècle sous Adrien Ier, le mot de smaltum, qu'on rencontre pour la première fois dans la Vie de Léon IV, écrite par Anastase, avait prévalu. Léon, cardinal romain et évêque d'Ostie, se servait du mot employé dès le neuvième siècle en Italie; le prêtre de l'église de Mersebourg qui a écrit la vie de son évêque, usait du mot grec en usage en Allemagne et consacré par Théophile. Toujours est-il que la description de l'ornementation du calice offert par l'empereur au Mont-Cassin, et celle de l'évangéliaire qu'il avait donné à l'église de Mersebourg, sont identiques; les éléments qui constituaient cette ornementation dans les deux pièces étaient donc évidemment les mêmes.

Une fois que les procédés de la peinture en émail incrusté eurent été connus et mis en pratique en Allemagne, ce mode si splendide de décoration dut être fréquemment appliqué à l'orfévrerie. Nous retrouvons

encore au onzième siècle, dans le célèbre monastère de Saint-Gall, un grand calice en émail, d'un travail admirable, calicem ex electri miro opere fabrefactum [1]. Cette citation est empruntée à l'énumération des vases sacrés que les moines de Saint-Gall furent obligés, en 1076, de sacrifier aux exigences de Berthold de Zaringen. M. de Lasteyrie repousse encore ici notre traduction par émail et ne voit là qu'un calice fait en électre métallique : « Le mot fabrefacere ne peut, dit-il, s'appliquer qu'à un » métal, ce qui détermine clairement ici le sens du mot » electrum [2]. » Nous ne voyons pas d'abord pourquoi fabrefacere ne pourrait s'appliquer qu'à un ouvrage métallique. Si nous ouvrons le dictionnaire de M. Quicherat, nous lisons : « Fabrefacio, construire avec art. — » Au passif : Fabrefio, être fait avec art. Fabrefactus » (Tite-Live), artistement travaillé. » Ainsi le mot fabrefactum ne peut présenter aucun argument en faveur de l'électre métallique. Mais il importe peu, car nous admettons avec M. de Lasteyrie qu'il s'agit là de métal, et nous voyons dans le vase de Saint-Gall un calice d'or ou d'argent (le chroniqueur a oublié de le dire), dont l'âme de metal était entièrement revêtue d'émail. La mention de plusieurs vases de ce genre existe dans l'inventaire du saint-siége fait en 1295 [3].

Enfin terminons par une citation où il n'est pas possible de méconnaitre au mot electrum la signification

(1) *Casuum Sancti Galli continuatio* IIª, apud PERTZ, *Mon. Germ. hist.*, t. II, p. 157.

(2) *L'electrum était-il de l'émail?* p. 62.

(3) Unam cupam de auro esmaltatam per totum exterius; — unum calicem de auro cum patena esmaltata per totum. Ms. Bibl. imp., nº 5180, fol. 4 et 51.

d'émail. Gaudry, évêque d'Auxerre (†933), avait donné à son église deux croix de travail grec, et le chroniqueur qui écrivit la vie de cet évêque, au onzième siècle, les décrit ainsi : « Duas parvas cruces ex auro optimo, » quarum una cum electro fabricata relucet[1] », « Deux » petites croix d'or très-pur, dont une brille, étant fabri- » quée avec de l'émail. » Ainsi les deux croix sont avant tout d'or très-pur, mais il y en a une qui a plus d'éclat que l'autre, parce qu'elle est émaillée. Il est impossible d'admettre là l'électre métallique; quel éclat ce métal, qui était plus pâle que l'or, aurait-il pu ajouter au lustre de l'or pur, auro optimo, dont les croix étaient faites? Il faut donc admettre pour constant que dès le commencement du onzième siècle, en Allemagne comme en France, on se servait du mot grec electrum pour désigner les émaux; cette dénomination suffirait à elle seule pour démontrer quels étaient les importateurs de l'art de l'émaillerie en Occident.

Les pièces d'orfévrerie que nous venons de signaler n'offrent que des émaux cloisonnés, et les textes que nous avons cités paraissent également ne mentionner que des émaux de ce genre. Nous n'entendons pas confondre ces émaux avec les champlevés, ni tirer de l'exécution des premiers en Allemagne, dès la fin du dixième siècle, la preuve que les seconds s'y faisaient également. Nous avons seulement voulu constater que l'art de l'émaillerie était connu des orfévres allemands dès les premières années du onzième siècle, mais nous allons examiner particulièrement à quelle époque les champlevés ont pu être exécutés en Allemagne. Nous recher-

(1) *Historia episc. Autissiod.*, ap. Labbe, *Nova bibl.*, t. I, p. 442.

cherons d'abord les causes qui ont amené le changement de système dans l'exécution des émaux; puis, suivant notre méthode habituelle, après avoir désigné les monuments, nous ferons connaitre les textes qui permettent de résoudre la question.

Les émaux cloisonnés sur or exigeaient des plaques de métal assez épaisses, ce qui limitait leur emploi à un petit nombre de vases, soit pour le service des riches églises, soit pour l'usage des grands seigneurs. Un autre obstacle encore, c'était, pour des mains peu exercées à ce genre de travail, la difficulté de rendre les sujets par des bandelettes de métal contournées au gré du dessin. Ces motifs engagèrent sans doute les orfévres allemands à se servir du cuivre au lieu d'employer uniquement l'or ou l'argent, comme le faisaient ordinairement les Grecs. Le peu de valeur de ce métal permettant de donner plus d'épaisseur aux traits, on imagina de creuser la plaque dans toutes les parties qui devaient recevoir l'émail, en épargnant le tracé du dessin, de manière qu'il ne cessât pas de faire corps avec le fond, et qu'il n'éprouvât aucun dérangement lors de la fusion des émaux. On convertit, en un mot, les émaux cloisonnés des Grecs en émaux champlevés.

La pièce émaillée de cette façon que l'on peut regarder comme la plus ancienne est le reliquaire en forme de coffret qui appartient à l'église de Siegburg, et dont nous avons donné plus haut la description, page 453. Feu le R. P. Arthur Martin y trouvait, comme nous l'avons dit, de curieuses analogies avec les peintures d'un manuscrit appartenant à l'art saxon, et il est certain que l'incorrection du dessin des nombreux sujets

reproduits sur le couvercle et le style qui leur est propre dénotent une œuvre allemande de la fin du dixième siècle ou des premières années du onzième.

On peut regarder comme de cette époque et comme appartenant à la même école, 1° un coffret-reliquaire qui, après avoir fait partie de la collection Debruge, et ensuite de celle du prince Soltykoff [1], est aujourd'hui en Angleterre ; 2° un petit autel portatif, conservé dans la Kunstkammer, à Berlin (n° 30) ; les figures gravées sur le métal se détachent sur un fond d'émail grenu qui témoigne chez l'émailleur de connaissances encore peu profondes de son art. A côté de ces deux pièces empreintes de la rudesse des œuvres purement allemandes de la fin du dixième siècle et des premières années du onzième, nous devons ajouter l'autel portatif que nous avons fait reproduire dans la planche CVIII de notre Album, et dont nous avons donné la description, page 454. D'après les traditions conservées dans l'Église de Bamberg, on le regarde là comme un don de l'empereur Henri II. Cette tradition, transmise d'âge en âge, est d'autant plus respectable qu'il existe encore plusieurs objets qui proviennent authentiquement des dons faits par ce prince à cette église. Néanmoins la correction du dessin des figures et la finesse de l'exécution ont engagé plusieurs archéologues à considérer l'autel de Bamberg comme un monument du commencement du douzième siècle. Nous avions jusqu'à un certain point partagé cette

(1) N° 662 de la *Description de la collection Debruge Duménil;* Paris, 1847 ; — n° 133 du *Catalogue de la collection Soltykoff;* Paris, 1861. A la vente de cette dernière collection, ce coffret a été adjugé moyennant 8085 francs à M. Altinborough. Nous en avons donné la description dans nos *Recherches sur la peinture en émail,* p. 52.

opinion dans nos *Recherches sur la peinture en émail* (1); mais l'étude plus approfondie que nous avons faite, depuis la publication de cet ouvrage, des œuvres allemandes du moyen âge, nous engage à la modifier. Nous avons pu établir, en effet, en traitant de la sculpture et de la peinture (2), qu'au commencement du onzième siècle il existait en Allemagne deux écoles artistiques dont les productions étaient très-différentes : l'une, dirigée par les Grecs, avait conservé de bonnes traditions et se faisait remarquer par la sagesse et le calme des compositions et la correction du dessin ; l'autre, tout en voulant demeurer originale, ne produisait, malgré ses efforts pour sortir de la routine, que des œuvres d'un dessin incorrect, dont l'exécution accuse la rudesse et se ressent encore de la décadence de l'art. Le double courant qui se fit sentir dans la sculpture et dans la peinture dut naturellement réagir sur les arts industriels; c'est ainsi qu'on doit rencontrer dans l'émaillerie des œuvres très-disparates, bien que de la même époque. L'autel de Bamberg appartient évidemment à l'école grecque. Les figures d'anges en buste et les séraphins, dont le corps est entièrement couvert par des ailes et dont les pieds reposent sur une roue, sont empruntés à l'iconographie théologique des Grecs; les légers ornements qui séparent les figures d'anges se retrouvent dans les illustrations des manuscrits grecs du dixième et du onzième siècle. On ne saurait donc méconnaître dans le dessin des figures du couvercle la main d'un artiste byzantin ou tout au moins d'un élève direct des Grecs.

(1) Paris, 1856, p. 164.
(2) Voyez t. I, p. 143, et plus haut, p. 129 et suivantes.

Ainsi s'expliquent la correction du dessin et la finesse de l'exécution des figures gravées qui ornent le corps de l'autel. Ce petit monument doit être placé, avec les bas-reliefs d'or de la couverture de l'évangéliaire de Saint-Émeran, avec le bas-relief d'ivoire de Metz, avec la couverture du livre des évangiles de Gotha et les miniatures qui s'y trouvent, et encore avec les miniatures du manuscrit donné par Charles V à la Sainte-Chapelle [1], parmi les ouvrages exécutés à la fin du dixième siècle et au commencement du onzième par cette école que dirigeaient les Grecs en Allemagne. Aucun artiste allemand, dans la seconde moitié du onzième siècle ni surtout au douzième, n'aurait exécuté le couvercle de l'autel portatif dans le style purement grec qui s'y fait voir. L'art allemand, tout en se ressentant encore de l'influence byzantine, avait alors une tendance évidente à produire des œuvres originales et à s'éloigner des types byzantins; et, bien que l'on trouve dans les œuvres d'émaillerie des traces de cette influence jusque vers le milieu du douzième siècle, il y a toujours cependant, à côté de ces réminiscences byzantines, dans les œuvres postérieures à la moitié du onzième siècle, un cachet tout particulier à l'art allemand qu'on ne retrouve pas dans l'autel de Bamberg. Nous croyons donc que cette jolie pièce d'émaillerie, précisément à cause de la perfection de son exécution, doit être reportée à l'époque de Henri II que la tradition lui attribue.

A côté de ce monument d'émaillerie dont la date peut être contestée, n'en a-t-on pas un autre dont l'âge et l'origine sont établis par l'inscription qui s'y trouve

(1) Voyez t. I, p. 144, et plus haut, p. 132.

gravée? Nous voulons parler de l'ambon donné à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle par l'empereur Henri II [1]. Le fond tout entier est revêtu de plaques d'argent ou de cuivre doré couvertes de rinceaux d'émail, exécutés par le procédé du champlevé. Ces rinceaux, d'une exécution délicate, appartiennent encore à l'école artistique dirigée par les Grecs au commencement du onzième siècle. Voilà donc des émaux dont l'exécution, durant le premier quart du onzième siècle, est authentiquement constatée. Nous pouvons signaler encore un monument d'émaillerie champlevée qui porte sa date, c'est la croix conservée dans le trésor du roi de Hanovre, dont le champ d'or offre des émaux champlevés à côté d'émaux cloisonnés : l'inscription qui s'y trouve porte qu'elle fut donnée par le margrave Eibertus, qui mourut en 1068 [2].

On trouve déjà dans les monuments que nous venons de signaler la preuve que l'émaillerie champlevée était pratiquée en Allemagne tout au moins dans le premier quart du onzième siècle. Mais « l'Allemagne, a-t-on dit, » n'a pas, chose bizarre, un seul texte à citer qui prouve » la fabrication des émaux à cette époque [3]. » Nous allons en produire un. Nous avons déjà parlé du bienheureux Richard, qui fut élu en 1004 abbé du célèbre monastère de Saint-Viton de Verdun, et qui mourut en 1046 [4]. Hugon, moine de cette abbaye, a donné,

(1) On en trouvera la description p. 455.

(2) MM. de Quast et de Verneilh, *Les émaux d'Allemagne et les émaux limousins*; Paris, 1860, p. 11.

(3) M. de Lasteyrie, *Des origines de l'émaillerie limousine*, p. 8; mémoire publié dans le *Bulletin de la Société archéologique du Limousin*, t. XII.

(4) Voyez t. I, p. 365, et t. II, p. 187.

dans la chronique qu'il a écrite vers la fin du onzième siècle, le détail des nombreuses pièces d'orfévrerie dont l'abbé Richard avait doté l'église de son monastère. Parmi ces pièces, la châsse de saint Viton, qui s'élevait au-dessus de l'autel, était ornée de colonnes émaillées par le procédé du champlevé : « Dans une châsse élevée » et apparente, dit le chroniqueur, repose saint Viton, » le front orné d'or le plus pur et de pierres précieuses, » comme celles qui forment la bordure de Dieu en ma- » jesté », dont la figure se trouvait sans doute reproduite sur le devant de la châsse, « ayant à sa droite l'image de » saint Pierre et à sa gauche celle de saint Viton, toutes » deux d'or exécutées en relief par un travail de burin, » opere factas cælatorio, et entourées de colonnes à » base d'argent, faites en très-bel émail par un travail » de ciselure et de fusion [1]. » Le moine Hugon n'est pas comme Théophile un artiste qui se charge d'enseigner les procédés des différents arts, c'est un historien; il n'entre pas dans des détails étrangers à son sujet, mais il fait suffisamment comprendre que les colonnes ont été émaillées par la double action de la ciselure et de la fusion. Il n'y a pas là, comme dans les émaux cloisonnés, de minces bandelettes de métal rapportées sur le fond pour tracer le dessin des ornements; ce dessin est obtenu par la ciselure, et la fusion vient y fondre et y faire adhérer l'émail, columnæ ex electro arte fusili et anaglifo productæ. Au surplus des monuments de ce genre subsistent encore en grand nombre. La plupart des grandes

[1] Quas ambiant columnæ ex electro purissimo cum basibus argenteis arte fusili et anaglifo productæ. HUGONIS *Chronicon*, ap. PERTZ, *Mon. Germ. hist.*, t. X, p. 374.

châsses de l'école d'émaillerie rhénane ont des colonnes rondes couvertes d'ornements en émail incrusté; nos lecteurs peuvent voir, par celles qui décorent la châsse de Charlemagne que reproduit notre planche XLVII, de quelle façon l'émail y était employé. Le Musée de Berlin en possède plusieurs (n°s 538 à 544) détachées de très-grandes châsses, et qui sont enrichies d'ornements d'un style délicieux en émail champlevé.

Voilà les documents écrits et les monuments qui, à notre connaissance, peuvent servir à déterminer l'époque de l'introduction de la pratique de l'émaillerie en Allemagne; rien ne tend à lui assigner une date antérieure au mariage de Théophanie avec Othon II. On peut donc regarder comme certain que l'Allemagne en est redevable aux artistes grecs qui accompagnèrent cette princesse ou à ceux qu'elle appela ensuite auprès d'elle.

Il est probable que, dans l'origine, les orfévres allemands suivirent uniquement les errements de ceux-ci, et qu'ils ne fabriquèrent d'abord que des émaux cloisonnés sur or et sur argent, tels que la croix d'Essen, qui porte le nom de l'abbesse Mathilde, deuxième du nom. Ce n'est que plus tard, dans le but d'aller plus vite en besogne et de fournir pour un prix modique des objets d'une plus grande solidité, qu'on aura remis en pratique l'ancien procédé celtique du champlevé.

Le monument de l'émaillerie champlevée déjà signalé comme le plus ancien, le coffret de Siegburg, peut remonter au temps d'Othon III; mais ceux qui prendraient date après ce coffret ne sont que du commencement du onzième siècle; il est donc permis, sans crainte d'une trop grave erreur, de fixer aux dernières années du

dixième siècle, ou plutôt aux premières années du onzième, la mise en pratique de l'émaillerie champlevée chez les Allemands.

On possède, à partir du règne de Henri II, une suite de beaux monuments d'émaillerie champlevée qui nous conduisent jusqu'au treizième siècle. On doit placer en première ligne la crosse de Ragenfroid, évêque de Chartres († 960), exécutée par le moine Willelmus. Il est généralement reconnu aujourd'hui que l'exécution de cette crosse ne peut remonter qu'à la seconde moitié du onzième siècle [1], ce qui n'ôterait rien à son caractère d'authenticité comme ayant été retirée du tombeau de cet évêque, puisqu'elle a pu y être placée postérieurement à sa mort, lors de l'ouverture qui en aura été faite et pour remplacer la véritable crosse qu'on aura désiré conserver comme une sorte de relique. M. de Lasteyrie, qui voudrait considérer la crosse de Ragenfroid comme appartenant à Limoges et lui conserver la date du milieu du dixième siècle, nous demande « s'il ne serait pas bien extraordinaire que, en » ouvrant la tombe de Ragenfroid un ou deux siècles » seulement après sa mort, on se fût amusé alors à » en retirer sa crosse pour lui en substituer une autre » pour le moins aussi riche [2]? » Nous répondrons qu'il n'y a rien là d'extraordinaire, que cela s'est fait fréquemment, et nous en citerons un exemple emprunté précisément à l'Allemagne et aux premières années du onzième siècle. C'est la chronique d'Hugon qui nous le fournit. Le bienheureux Richard, abbé de Saint-Viton

(1) Voyez plus haut p. 457.

(2) *Des origines de l'émaillerie limousine*, p. 7.

de Verdun, avant [illegible] son église, il fut néces-
saire de [illegible] les [illegible] de plusieurs évêques qui y
avaient été [illegible] [illegible]. « Le corps de maître
» Bérenger, évêque et [illegible], dit le chroniqueur, fut
» trouvé à l'[illegible] du [illegible], au-dessous du monastère,
» dans un [illegible] état de conservation, sauf un pied qui
» avait été [illegible] durant sa vie. On dépouilla son corps
» de sa robe et de ses sandales, qui furent portées dans
» le trésor de l'église avec les reliques. Son saint corps,
» revêtu [illegible] d'une merveille robe et de san-
» dales, fut transporté du côté de la clôture du chœur et
» [illegible].... » Il en aura été de la crosse de l'évêque de
[illegible] comme de la robe de [illegible] et des sandales de
Bérenger, évêque de Verdun, et l'on comprend que
cette crosse a pu n'être placée dans le tombeau de
[illegible] que dans la seconde moitié du onzième
siècle, lors d'une translation de ses restes mortels d'un
lieu dans un autre. Après cette crosse, nous avons cité
comme de [illegible] pièces émaillées (page 458 et sui-
vantes) les [illegible] provenant de l'église de Maës-
[illegible] qui sont du commencement du douzième siècle;
l'autel [illegible] du trésor de Hanovre, signé par son
auteur [illegible] de [illegible], la superbe châsse de saint
[illegible] à [illegible] de 1147, le temple-reliquaire du
musée [illegible], qui doit être à peu près de la même
époque, les châsses de saint Maur et de saint Albin, à
[illegible], celle de Charlemagne, à Aix-la-Chapelle; le
[illegible] du Louvre, la châsse des trois Rois mages,
[illegible] de Klosterneuburg, signé de Nicolas de Ver-

[illegible] [illegible], lib. [illegible], ap. Pertz, Mon. Germ. hist., t. X,
p. [illegible].

dun, qui appartiennent au dernier tiers du douzième siècle.

C'est bien certainement dans les provinces de l'ancien royaume de Lotharingie que l'art de l'émaillerie a pris naissance. L'impératrice Théophanie avait fixé en dernier lieu sa résidence à Cologne, où elle mourut en 990. Les artistes grecs, ses compatriotes, avaient dû l'y suivre et s'y établir. Cette circonstance, jointe à l'inscription gravée sur l'autel portatif du trésor de Hanovre qui désigne Cologne comme la ville natale ou de résidence de l'émailleur Eilbertus, avait autorisé l'opinion qui regardait cette ville comme le lieu où l'art de l'émaillerie avait pris naissance et comme le centre de la fabrication des émaux rhénans. Mais on a vu, par le document que nous avons emprunté à la chronique d'Hugon, que dès les premières années du onzième siècle l'abbé Richard, du monastère de Saint-Viton de Verdun, y faisait exécuter des colonnes en émail champlevé. La pratique de l'émaillerie se perpétua à Verdun. L'émailleur Nicolas, de cette ville, s'était acquis une telle réputation au douzième siècle, qu'il fut appelé dans la riche abbaye de Klosterneuburg, près Vienne, pour exécuter un grand parement d'autel qui ne fut terminé qu'en 1181. Nous en avons donné plus haut la description (page 464). Si donc Cologne peut être regardée comme le berceau de l'émaillerie cloisonnée en Allemagne, Verdun ne doit-il pas s'enorgueillir d'avoir vu renaître cette émaillerie champlevée que pratiquaient six siècles auparavant des peuples d'origine celtique qui habitaient les bords de l'Océan? Verdun est aujourd'hui une ville française; mais au onzième siècle elle appar-

tenait à la Lorraine mosellane ou supérieure, de même que Cologne à la Lorraine ripuaire ou inférieure. Les deux Lorraines avaient été réunies à la couronne de Germanie en 900 et restaient soumises au onzième siècle à la suzeraineté de l'Empire [1].

Nicolas de Verdun n'est pas le seul émailleur qui ait été appelé hors de son pays pour y exécuter de grands travaux d'émaillerie. Antérieurement à lui et dès le commencement du douzième siècle, les émailleurs rhénans s'étaient acquis une grande réputation, et allaient exercer leur art à l'étranger. En effet, l'abbé Suger en appela un certain nombre à l'abbaye de Saint-Denis, vers 1144, pour y exécuter divers travaux et notamment une grande colonne revêtue de tableaux d'émail où se trouvaient reproduites plusieurs histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament. Nous avons déjà rappelé ce fait important en traitant de l'orfévrerie, et nous avons essayé de faire la restitution de cette colonne [2], qui était destinée à porter un crucifix d'or.

Le style et les procédés d'exécution qui sont propres aux orfévres émailleurs allemands, jusque vers le milieu du douzième siècle, dénotent souvent encore que les Grecs ont été leurs maîtres. Ainsi, dans le travail d'Eilbertus de Cologne on reconnaît un artiste qui s'inspire des types byzantins. Bien que ses figures n'aient pas les formes sveltes que leur aurait données un artiste grec, et que les têtes soient trop fortes, on voit qu'il a pris des dessins byzantins pour modèles. La manière d'asseoir les personnages et de draper les vêtements,

(1) M. Dussieux, *Géographie historique du moyen âge.*
(2) Voyez t. II, p. 249 et 255, et le texte explicatif de notre planche XLVI.

ainsi qu'une foule de détails, se retrouve dans les miniatures des manuscrits grecs du neuvième, du dixième et du onzième siècle. Eilbertus a copié jusqu'à la bénédiction grecque, deux fois répétée dans ce travail essentiellement allemand [1]. On trouve aussi dans cet ouvrage, comme dans les reliquaires de Maëstricht, qui sont de différentes époques du douzième siècle, quelques détails d'ornementation rendus encore par le procedé du cloisonnage des Byzantins [2]. Mais en général, après la première moitié du douzième siècle, les orfévres émailleurs allemands cessent d'imiter les productions byzantines, et adoptent un style qui leur est propre. Les monuments émaillés qui sont postérieurs à cette époque et que nous avons cités en fournissent la preuve.

Dès l'origine de l'émaillerie champlevée en Allemagne, les émailleurs rhénans gravèrent les figures sur le métal lorsqu'elles étaient très-petites; mais pour peu qu'elles eussent une certaine étendue, les plus habiles d'entre eux ne manquèrent pas de conserver l'usage qu'ils tenaient des Grecs de les émailler entièrement, sauf les carnations. Les grands médaillons qui décorent le toit de la châsse de saint Éribert sont ainsi traités, et les quatorze figures de prophètes, de vingt centimètres de hauteur, qui couvrent les pilastres du corps de cette châsse, sont entièrement en émail. Dans la châsse de saint Maur, les figures d'anges et de séraphins d'une dimension semblable qui occupent les angles du monument, sont exécutées de même. A la fin du douzième siècle on voulut

(1) M. Vogell, *Kunstarbeiten aus Niedersachsens Vorzeit*, herausgegeben zu Hanover, a donné trois planches de l'autel portatif d'Eilbertus.

(2) Voyez plus haut p. 458, et nos planches CVII et CXLV.

procéder d'une manière plus expéditive, et l'on commença à graver les figures sur le fond du métal, même lorsqu'elles étaient grandes; les émailleurs allemands ne manquaient jamais dans ce cas de nieller d'émail les intailles souvent assez larges et assez profondes de la gravure. C'est ainsi qu'a été exécuté le parement d'autel de Klosterneuburg par Nicolas de Verdun. Cet orfèvre émailleur, après avoir terminé ce parement, fut appelé à Tournay pour y faire une grande châsse destinée à la cathédrale [1]. Pour suffire à tant de travaux, il fallait aller vite en besogne, et ce sera peut-être lui qui aura imaginé de rendre les grandes figures des tableaux émaillés par une simple gravure niellée d'émail au lieu de champlever la plaque pour y introduire des émaux qui devaient reproduire les vêtements et même souvent les carnations. L'artiste a pu par là faire valoir son talent dans le dessin et profiter de sa facilité à manier le burin pour produire rapidement une grande quantité de tableaux, mais l'art de l'émaillerie eut beaucoup à y perdre lorsqu'on substitua une gravure à une peinture dans le rendu des figures.

Dans les parties purement ornementales l'émail, au contraire, continua à être largement employé par les émailleurs rhénans qui ont produit sous ce rapport des motifs délicieux jusqu'à l'abandon de l'art de l'émaillerie par incrustation; les monuments que nous avons signalés et nos planches XLIII, XLVII, CVII et CIX en offrent de beaux spécimens.

L'art de l'émaillerie, grâce à l'excellente direction qui lui avait été imprimée, prit un brillant essor en Alle-

(1) *Annales archéologiques*, t. XXII, p. 599.

magne; les orfévres rhénans continuèrent à produire simultanément des émaux cloisonnés et des émaux en taille d'épargne, jusqu'au moment où l'introduction de l'émaillerie translucide sur ciselure en relief, inventée par les Italiens à la fin du treizième siècle, eut fait abandonner dans l'orfévrerie les deux sortes d'émaux incrustés.

Voyons maintenant quelles furent les destinées de l'émaillerie par incrustation, en France et en Angleterre.

## VIII.

### *De l'émaillerie incrustée, appliquée à l'orfévrerie, en France et en Angleterre.*

Nous possédons sur l'orfévrerie, en France, au onzième siècle et pendant les deux premiers tiers du douzième, des documents encore plus nombreux que ceux que nous avons obtenus relativement aux productions de cet art durant les siècles précédents, et cependant nous n'avons pu y découvrir le moindre indice de la pratique de l'émaillerie durant cette longue suite d'années. On pourra être convaincu, en lisant l'historique que nous avons donné de l'orfévrerie, que si l'émaillerie avait été usitée alors, nous en aurions trouvé la trace [1]. Pour le moment, nous nous bornerons à rappeler quelques documents fort concluants du commencement, du milieu et de la fin de cette période.

Le roi Robert, qui régna de 996 à 1031, fut un digne émule de l'empereur Henri. L'historien Raoul Glaber [2]

(1) Voyez t. II, p. 201 à 203.
(2) Apud DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 1, et ap. PERTZ, *Mon. Germ. hist.*, t. IX, p. 48.

et le moine Helgaud, biographe de ce prince [1], tous deux ses contemporains, sont souvent entrés dans des détails assez minutieux sur l'orfévrerie dont il dota les diverses églises édifiées par lui, et sur le riche mobilier qu'il possédait. Helgaud a donné le catalogue des objets dont sa chapelle se composait : l'or, l'argent, l'ivoire, les pierres fines y figurent ; mais il n'y est nullement question des émaux. Le chroniqueur aurait-il passé sous silence cette splendide ornementation de l'orfévrerie, lorsqu'il va jusqu'à parler d'un onyx qui décorait un autel d'or ?

Vers la fin du onzième siècle, Jean de Garlande a publié un Dictionnaire des arts et métiers [2]. Ce lexicographe cite les orfévres, aurifabri, et les fabricants de vases, scypharii ; il indique les ouvrages qui sortaient de la main de ces divers artisans en orfévrerie ; mais dans ce catalogue des productions artistiques et industrielles de l'époque, il ne fait aucune mention ni des émaux ni des émailleurs.

Nous avons un document non moins décisif à relater pour la fin de la période dont nous nous occupons. Le règne de Louis le Gros (1108 † 1137) fut à peu près de la même durée, au commencement du douzième siècle, que celui de Robert, au commencement du onzième. Ce prince affectionnait particulièrement l'abbaye de Saint-Denis, où il avait été élevé. Quelques instants avant sa mort, il envoya sa précieuse chapelle au trésor de cette abbaye. L'abbé Suger, dans la vie

[1] Apud DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 59.
[2] Publié par M. GIRAUT, Paris, 1837, p. 580.

qu'il a écrite de ce pieux monarque [1], énumère les principales pièces qui en faisaient partie : le livre des évangiles, le calice, l'encensoir, les candélabres, tout cela d'or et d'un poids considérable, resplendissait de l'éclat des pierres fines; quant aux émaux, il n'en est dit mot.

Nous voici donc arrivés à l'époque de Suger, ministre de Louis le Gros et de Louis VII, qui gouverna l'abbaye de Saint-Denis depuis l'année 1122 jusqu'à sa mort, qui arriva en 1152. Suger fut, comme on le sait, un sincère ami des arts; il reconstruisit son église, et la décora magnifiquement. Il fit restaurer toutes les pièces du trésor, endommagées par le temps, et l'enrichit de nouveaux objets. Cet homme célèbre a laissé un écrit très-curieux sur les actes de son administration [2]. Dans cet ouvrage sont consignés des détails très-intéressants sur les pièces d'orfévrerie qu'il fit faire pour le trésor de l'église, et sur celles qu'il y déposa après les avoir reçues en présent. On possède encore quelques-unes de ces pièces, et nous avons dans l'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis de 1534 une description scrupuleuse de celles qui existaient alors, mais qui ont disparu depuis. A l'aide de ces documents, nous pouvons donc savoir à quoi nous en tenir sur l'existence de la pratique de l'émaillerie en France au temps de Suger, c'est-à-dire pendant le second quart du douzième siècle.

Commençons par examiner les pièces qui subsistent.

(1) SUGERIUS, *Vita Ludovici VI*, ap. DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 320.

(2) SUGERII *abb. S. Dyonisii Lib. de reb. in admin. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV.

Elles sont au nombre de trois. La première est conservée au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale; c'est le vase d'agate en forme de gondole, dont nous avons donné la description, tome II, page 111; il appartient à l'art byzantin. La seconde est un vase de porphyre, que possède le Musée du Louvre. La monture d'argent doré que Suger fit adapter au vase [1] ne porte pas d'émaux. La dernière pièce, qui est également au Musée du Louvre, est un grand flacon de cristal de roche, donné par Louis VII à Suger. Nous en avons donné la reproduction dans nos planches XLV et XLVI. Dans sa notice sur les émaux du Louvre, M. de Laborde reporte au quatorzième siècle la confection de quatre petits émaux ronds qui sont fixés sur le col de ce vase : « Ils occupent, dit-il, la place de quatre pierres pré» cieuses, que l'on dut enlever au quatorzième siècle » dans quelque circonstance désastreuse [2]. » Ce qui vient confirmer cette opinion, c'est que l'émail d'azur qui forme le champ sur lequel se détachent les fleurs de lis épargnées sur le métal, est semi-translucide. Cette semi-translucidité n'est pas usitée dans les émaux champlevés français de la fin du douzième siècle. Les armoiries émaillées du vase du Louvre doivent avoir été faites à une époque où les émaux translucides sur relief, inventés par les Italiens, avaient pénétré en France, et alors que les orfèvres français s'essayaient dans ce genre d'émaillerie, comme nous le dirons plus loin, en faisant ressortir sur un fond champlevé couvert d'émail semi-

(1) SUGERII *Lib. de reb. in admin. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 350. Nous avons décrit le vase, t. II, p. 247.

(2) Nos 155 à 158, p. 121, édition de 1853.

translucide les figures ou les sujets qu'ils gravaient en intailles sur le nu du métal. Aucune des pièces existant encore qui proviennent de Suger n'est donc enrichie d'émaux français de son temps.

Fixons maintenant notre attention sur les autres ouvrages d'orfévrerie exécutés par ses ordres, en confrontant son écrit : *De rebus in administratione sua gestis,* avec les énonciations portées dans l'inventaire du trésor de Saint-Denis de 1534. Nous avons déjà dit que Suger avait fait revêtir les deux parties latérales et le derrière du maître-autel de Saint-Denis de tables d'or [1]. Lorsqu'il fut procédé, au quinzième siècle, à l'inventaire du trésor de l'abbaye, on trouva que la table qui formait le parement du grand autel était « assemblée de deux » pièces de deux costez d'autel », et plusieurs des religieux déclarèrent alors aux commissaires du roi, chargés de la rédaction de l'inventaire, que « ces tables avoient » servi aux deux costez dudit autel, et que au-devant » d'iceluy y avoit une autre table entière ». Ces deux tables, qui décoraient originairement les deux faces latérales de l'autel, et qu'on avait réunies pour en garnir le devant, étaient donc celles que Suger avait fait faire. Elles remplaçaient le beau parement d'or donné par Charles le Chauve, qui avait été enlevé sans doute dans un temps de détresse. Eh bien, quand on arrive à la description de ce parement d'autel, les rédacteurs de l'inventaire constatent qu'on y trouve des figures « d'enlevure de demy-bosse », enrichies de pierres fines, et qu'il est « bordé d'une bordure d'or par le hault et sur

(1) SUGERII *Lib. de reb. in admin. sua gestis,* ap. DUCHESNE, t. IV, p. 345. Voyez t. II, p. 263.

» les costez, et sur icelle sept prismes d'esmeraudes et » neuf cassidoines... Ladicte bordure d'or bordée d'une » bordure de cuivre doré et sur icelle bordure par le » hault un feuillage d'argent doré et à jour, garny de » treize esmaulx daplique à quatre demy compas [1]. » Il n'y avait donc pas d'émaux sur les tables d'or de Suger. On doit remarquer, en effet, que ceux dont parle l'inventaire sont placés uniquement sur une bordure de cuivre qui encadrait la bordure d'or. Cette bordure de cuivre ne faisait pas originairement partie des tables latérales, puisqu'elles étaient tout en or, au dire de Suger; elle avait certainement été ajoutée à ces tables, afin de les encadrer ensemble et de les agrandir, lorsqu'on les déplaça pour en faire le parement de l'autel. C'est alors qu'on l'aura décorée d'émaux de plique, c'est-à-dire de ces émaux cloisonnés exécutés à part en Orient, en Italie ou en Allemagne, et qui, répandus par le commerce, étaient employés par les orfévres de tous les pays et sertis comme des pierres fines.

Aussitôt que le chevet de l'église eut été terminé et consacré en 1144, Suger fit élever dans l'abside un tombeau pour y renfermer les restes de saint Denis et de ses deux compagnons, saint Rustique et saint Éleuthère. Les écrits du célèbre abbé de Saint-Denis et l'inventaire du trésor de l'abbaye nous ont appris en quoi consistait son ornementation; on n'y trouve aucune mention d'émaux [2].

(1) *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, fol. 153.

(2) Sugerii *Liber de consecratione ecclesiæ*, ap. Duchesne, t. IV, p. 355. — *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, fol. 172. — Voyez notre t. II, p. 248.

Au-devant du tombeau s'élevait un autel de porphyre qui y était lié et en faisait réellement partie. Le dessus était couvert d'or et enrichi de pierres fines, le parement ne contenait pas moins de quarante-deux marcs d'or. Suger, dans les écrits qu'il a laissés, se livre avec complaisance à la description de l'ornementation de ce riche parement; il énumère les saphirs, les rubis, les pierreries de toutes sortes qui l'enrichissaient, mais il garde le silence sur les émaux [1]. Ainsi jusqu'à cette époque de 1144, aucune des magnifiques pièces d'orfévrerie que fit exécuter Suger n'avait reçu la brillante ornementation de l'émaillerie, les orfévres français qu'il avait employés jusque-là étaient donc incapables de la fournir. Cela ne pouvait convenir à la pieuse magnificence de Suger, qui ayant sans doute appris que les églises d'Allemagne possédaient des croix, des châsses, des reliquaires enrichis de peintures d'émail inaltérables, voulut procurer à son église des objets enrichis de ce genre d'ornementation. L'occasion s'en présenta bientôt. Pour perpétuer le souvenir de l'endroit où les corps des trois saints martyrs avaient reposé pendant plusieurs siècles, il se proposa d'exécuter un grand crucifix d'or porté par une colonne. Pour ce faire il appela de différents pays, au commencement de 1145, les artistes les plus habiles [2], leur livra une très-grande quantité de pierres précieuses et quatre-vingts marcs de l'or le plus pur. Quant à la colonne qui devait porter la croix, il en

(1) SUGERII *Lib. de reb. in adm. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 344. — *Liber de consecr. eccl.*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 355.

(2) « Artifices peritiores de diversis partibus convocavimus. » SUGERII *Lib. de reb. in adm. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 345.

confia l'exécution « à des orfèvres de la Lotharingie, au « nombre tantôt de cinq, tantôt de sept », et c'est à peine s'il put faire achever ce travail en deux années [1]. C'est alors seulement que nous voyons les émaux se produire dans les pièces d'orfèvrerie que fait exécuter Suger. Il ne dit pas que la croix ait été enrichie d'émaux en même temps que de pierres fines, mais l'inventaire du trésor de Saint-Denis de 1534 nous fournit la preuve qu'il y en avait sur les deux faces et qu'ils alternaient avec les pierres.

Tous ces émaux, d'après les énonciations de l'inventaire [2], étaient des émaux de plique, c'est-à-dire des cloisonnés. Plusieurs pouvaient être d'origine orientale et exister antérieurement dans le trésor de l'abbaye, mais un certain nombre dut être fait exprès pour le crucifix, comme par exemple le nimbe du Christ et les lettres de l'inscription qui se trouvait au revers de la croix. Les orfèvres allemands étaient alors fort habiles dans l'exécution des émaux cloisonnés, devenus très-communs en Allemagne, et les artistes que Suger avait fait venir de la Lotharingie purent exécuter tous les émaux qu'il fut nécessaire de disposer sur la belle croix d'or.

Ils firent encore bien certainement, du temps de Suger, la grande châsse de cuivre émaillé qui s'élevait au-dessus du tombeau de saint Denis et de ses compagnons. Elle contenait trois cercueils d'argent dont les faces antérieures et postérieures étaient d'or ou d'argent.

(1) Sugerii *Lib. de reb. in adm. sua gestis*, ap. Duchesne, t. IV, p. 345.

[2] *Inventaire du trésor de l'abbaye de Saint-Denis*, fol. 168 et suiv. Nous avons donné la description de la croix, t. II, p. 259.

Nous en avons donné la description d'après l'inventaire de l'abbaye (tome II, page 262), qui nous a appris qu'on y voyait des émaux cloisonnés dont plusieurs reproduisaient des figures. Il est évident que ces artistes allemands qui firent le corps de la châsse de cuivre émaillé durent exécuter également les émaux cloisonnés des cercueils.

Les beaux émaux que Suger avait fait faire par les orfévres de la Lotharingie ayant développé, sans contredit, le goût de nos artistes pour ce brillant procédé d'ornementation, ceux-ci ne durent pas laisser longtemps à des mains étrangères le monopole de la fabrication des émaux, et il y a tout lieu de croire que peu de temps après on commença, en France, à émailler l'orfévrerie.

Le premier monument d'orfévrerie française, postérieur à Suger, dans lequel on rencontre des émaux, est le tombeau élevé par Marie de France à son mari Henri Ier, comte de Champagne (1181), dans l'église de Saint-Étienne de Troyes. Ce monument avait l'aspect d'une grande châsse, ayant sur chacun des grands côtés quatre arcades géminées à jour. La statue du comte, de bronze doré, était couchée dans l'intérieur (1). On en a conservé un dessin (2), et il est facile de reconnaître dans ce tombeau une grande analogie avec les châsses allemandes de Charlemagne, des rois mages et de Notre-Dame, d'Aix-la-Chapelle et de Cologne. Les émaux employés seulement par petites plaques dans l'ossature

(1) Baugier, *Mém. de la province de Champagne*, t. I, p. 153.

(2) Ce dessin a été gravé par M. Gaucherel et publié dans les *Annales archéologiques*, t. XX, p. 80.

du monument alternaient avec des ornements ciselés. Un autre monument du même genre existait encore dans l'église Saint-Étienne de Troyes : c'était le tombeau de Thibaud III, comte de Champagne, mort en 1201. La statue du prince et les statuettes d'argent placées dans des niches autour du sarcophage, en formaient la principale ornementation. Les émaux entraient seulement par petites plaques dans la décoration du socle et de la table supérieure (1). On conserve dans le trésor de la cathédrale de Troyes un certain nombre de petites plaques d'émail qui proviennent de ces deux tombeaux (2). Il n'est pas possible d'y méconnaître le faire de l'école rhénane, et s'ils ont été exécutés par un artiste français, ce qui est fort possible, il faut reconnaître dans cet artiste un élève des émailleurs allemands.

Parmi les pièces d'orfévrerie émaillée du commencement du treizième siècle, il faut placer une coupe d'argent, servant de ciboire, qui avait été donnée, en 1209, par un orfévre de Limoges, du nom de Chatard, à l'abbaye de Saint-Martial (3).

Les émaux cloisonnés des Grecs et des Allemands, leurs élèves, présentaient de très-grandes difficultés d'exécution ; ils exigeaient d'ailleurs des plaques de métal assez épaisses. Les orfévres français adoptèrent de préférence le procédé du champlevé, dont les Allemands faisaient déjà usage. Ils employèrent ce procédé de plusieurs manières.

(1) Baugier, *Mém. de la province de Champagne*, t. I, p. 165. Voyez la description du monument, t. II, p. 295.

(2) Ces émaux sont reproduits dans le *Portefeuille archéologique de la Champagne*, par M. Gaussen, pl. XVII bis.

(3) L'abbé Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 82.

La première, qui est la plus simple, consistait à dessiner sur une plaque de métal les rinceaux, les feuillages ou les ornements qu'on voulait représenter en émail, et à champlever dans tous ses contours l'intérieur du dessin ; on remplissait ensuite de divers émaux, à l'aide des moyens que nous avons définis, les cavités ainsi pratiquées. Dans ce système, la forme du feuillage ou de l'ornement était reproduite en émail sur le métal, mais sans linéaments intérieurs qui figurassent les détails du dessin. Ce mode tout primitif était adopté par les émailleurs de l'époque gallo-romaine. Nous pouvons signaler une belle plaque de cuivre doré exécutée de cette façon dont notre planche CXII reproduit la partie supérieure. Le dessin des figures ne manque ni de correction ni d'une certaine aisance. Le style des inscriptions, les caractères employés pour les rendre et l'ensemble de la composition, assignent pour date à cette belle pièce la fin du douzième siècle.

La seconde manière offrait plus de difficulté. L'artiste ayant déterminé le champ à émailler, tous les traits qui devaient rendre le dessin du sujet à reproduire étaient épargnés, comme nous l'avons déjà expliqué ; le surplus du champ était fouillé pour recevoir l'émail. Dans ce système, le sujet et le fond étaient en couleurs d'émail. Mais comme sur les pièces d'orfévrerie, les figures humaines avaient ordinairement de petites proportions, les carnations étaient ménagées sur le plat du métal et gravées en fines intailles dans lesquelles on parfondait ensuite de l'émail. Nous avons des exemples de ce mode d'émaillerie dans quatre petits médaillons que conserve le Musée du Louvre. Les trois premiers d'ar-

gent (nos 90, 91 et 92 du catalogue de M. de Laborde de 1853), de quarante-quatre millimètres de diamètre, figurent des évangélistes. Nous en avons reproduit deux sur notre planche CXII (figures 2 et 3). Le style du dessin témoigne d'une certaine influence orientale, et l'on peut regarder l'artiste qui les a exécutés comme un élève de l'école rhénane formée par les Grecs. Le quatrième médaillon (n° 93 du catalogue), représentant un évêque assis sur son trône, se rattache entièrement par le style à l'Occident. Les procédés d'exécution sont les mêmes que dans les trois autres médaillons. C'est ce genre d'émaillerie, qui constituait une peinture en émail, que les premiers émailleurs limousins adoptèrent dans leurs tableaux de cuivre. Dans l'orfévrerie, il fut principalement appliqué à la reproduction des armoiries. Les parties de l'écu, champ ou figures, qui devaient être exprimées en or ou en argent, étaient épargnées sur le plat du métal; le surplus était fouillé en creux et rempli des différents émaux qui étaient nécessaires. On trouve des armoiries émaillées de cette sorte sur plusieurs pièces d'orfévrerie conservées à Paris. Nous indiquerons les quatre petits médaillons aux armes de France, sertis sur le vase donné par Louis VII à Suger, dont nous avons parlé; l'écu (reproduit sur notre planche CXII, figure 4) qui est placé au-dessous de la monture, exécutée sous le règne de Charles V, d'un beau camée antique appartenant aujourd'hui au cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale; et les écussons placés sur le plat supérieur du piédestal de la statuette de la Vierge, en argent, donnée par Jeanne d'Évreux, en 1339, à l'abbaye de Saint-Denis, maintenant au

Louvre. Dans ces blasons, les fleurs de lis sans nombre sont épargnées sur le métal; tout le surplus du champ est fouillé et rempli d'émail bleu.

Ces armoiries émaillées sont ainsi désignées dans les anciens inventaires et dans les comptes du treizième, du quatorzième et du quinzième siècle : « Le hanap du roy » saint Louys, dans lequel il beuvoit, fait de madre...., » et dedans iceluy, au milieu du fond, un esmail de » demy-rond, taillé de fleurs de lys d'or à champ d'azur, » et au mitan dudit esmail une L couronnée [1]; » — « Urceum aureum...., in plano vero coperculi est unum » esmaltum rotundum, cum scuto ad arma regis An- » glie [2]; — Duo baccilia de argento, in fundis quorum » elevatis sunt duo esmalta cum scutis ad arma regis » Navarre et Francie [3]; » ce vase provenait sans doute de Philippe le Bel; — « Douze hanaps d'argent doré » plains, à esmaux ou fons de France et de Hongrie [4]; » — « Quatre granz poz, et sur le couvercle a esmaux de » nos armes; » — « Un grand hennap, doré dedenz, » ou fons duquel a un grant esmail ront garny de souages » grenetez, et est ledit esmail d'azur, et en iceluy a un » homme et une femme qui tiennent un escu d'or, à un » lyon d'azur rampant, à IIII fourchiées, et est la bor- » deure de guelles, semée de tourterelles d'or [5]; » —

(1) DOUBLET, *Histoire de l'abbaye de Saint-Denis*; Paris, 1625, p. 344.

(2) *Inventarium de thesauro Sedis Apostolicæ factum sub anno* 1295; fol. 2.

(3) *Idem*, fol. 24.

(4) *Inventaire des biens meubles de Madame la royne Clémence, jadis fame du roy Loys, de l'année* 1328. Ms., Bibl. imp., IX<sup>e</sup> volume des *Mélanges de Clérambault*.

(5) *Inventaire des joyaux de Louis, duc d'Anjou*, n<sup>os</sup> 445 et 558, publié par M. DE LABORDE en tête de la *Notice des émaux du Louvre*.

« Deux grans bacins d'argent dorez en façon de roses
» esmaillées et armoyées ou fons des armes de Ma-
» dame [1]. »

L'exécution des figures et du fond avec des couleurs d'émail était d'une réussite assez difficile, et exigeait des plaques d'une certaine épaisseur; les traits de métal épargnés sur le fond, pour rendre les contours du dessin, conservaient toujours de la roideur. Cette façon d'employer l'émail pouvait convenir à quelques figures hiératiques, posées isolément sur des vases consacrés au culte, mais elle se prêtait mal à rendre des groupes de figures, « des histoires ». Pour accélérer la besogne, les orfèvres adoptèrent un autre procédé. Ils épargnèrent sur le plat du métal la silhouette des figures qu'ils voulaient reproduire, et accusèrent ensuite toutes les parties intérieures du dessin, soit par une légère ciselure donnant un relief très-peu saillant, soit plus simplement encore, par de fines intailles; puis, ils champlevèrent le champ autour des figures et le remplirent d'un émail foncé propre à les faire ressortir. On trouve un exemple de la première manière dans les quatre petites plaques qui décorent le socle d'un pied de reliquaire que reproduit notre planche XLIX. L'artiste y a représenté des animaux fantastiques qui se détachent sur un fond d'émail alternativement vert ou bleu. Nous avons déjà signalé quelques animaux exécutés ainsi sur un calice d'Andrea Arditi, orfèvre florentin du commencement du quatorzième siècle. Nous pouvons citer

(1) *Papiers et registres des joyaulx et vaiselle d'or et d'argent..... de feux Monseigneur et Madame la Duchesse d'Orléans, du 4 décembre* 1408. Arch. imp., KK, 268.

un exemple de l'autre manière dans les émaux qui enrichissent la jolie cassette de saint Louis, donnée par Philippe le Bel à l'abbaye du Lys, et de laquelle M. Eugène Ganneron a fourni la description accompagnée d'une très-belle reproduction par les procédés chromolithographiques [1]; elle est aujourd'hui au Louvre. Ce mode très-simple de décorer les pièces d'orfévrerie appartient surtout au treizième siècle. Il y en a un certain nombre avec des émaux de cette sorte dans les trésors du duc d'Anjou, de Charles V, et dans celui de la Sainte-Chapelle de Paris au seizième siècle; plusieurs d'entre elles sont indiquées dans les inventaires de ces trésors comme étant d'ancienne façon. Elles sont en général ainsi désignées : « Une aiguière courte et grosse, d'ancienne » façon, à VIII costés encavées, et chascune costé es- » maillée à bestelettes et à oisiaux d'or volanz, et est » l'esmail, qui est en compas, d'azur; — un gobelet, » sans trépié, doré et esmaillié, qui a une frete ver- » meille, et en la frete a petites lozenges d'or, et les » esmaux de la frete sont azurez et vers, et les azurez » sont à oyseaux d'or à vizages de plusieurs conte- » nances, et les vers sont à bestelettes de plusieurs ma- » nières [2]....; » — « Une crosse..., et est le baston » esmaillé à lozenges et à bestelettes [3]; » — « Une croix...; » le pied est d'argent doré, esmaillé d'azur et autres » couleurs, seyné (semé) de fleurs de lys et de lions [4]. »

(1) E. Ganneron, *la Cassette de saint Louis;* Paris, 1855.

(2) *Inventaire des joyaux de Louis, duc d'Anjou, de* 1360-1368, publié par M. de Laborde, *Notice des émaux du Louvre;* Paris, 1853, n^os 408 et 118.

(3) *Inventaire des meubles et joyaux du roi Charles V.* Ms., Bibl. imp., n° 8356, fol. 107.

(4) *Inventaire de la Sainte-Chapelle, dressé en* 1573, publié par

Néanmoins l'application de l'émaillerie à l'ornementation des pièces d'orfévrerie ne paraît pas avoir été d'un usage très-répandu, au treizième siècle, dans le centre et dans le nord de la France. L'inventaire de Charles V décrit plusieurs coupes venant de saint Louis : les unes sont émaillées, les autres ne le sont pas (1). L'église cathédrale de Paris avait été terminée au treizième siècle, et la Sainte-Chapelle du Palais, dans la même ville, eut saint Louis pour fondateur : l'orfévrerie de ces deux églises, au commencement du quatorzième siècle, devait donc provenir, en grande partie, du treizième. Eh bien, dans les inventaires qui en ont été faits sous les dates de 1343 (2) et de 1340 (3), on rencontre fort peu de pièces enrichies d'émaux. Il n'y en a que trois dans l'inventaire de Notre-Dame. L'une est une grande croix d'argent, avec les quatre évangélistes émaillés (4), donnée par Jacques de Norman, archevêque de Narbonne (✝1259), qui peut l'avoir fait faire dans le midi de la France. Une autre est un bâton de chantre, que fit émailler, dit l'inventaire, Hugues de Besançon, chantre de l'église, et ensuite évêque de Paris de 1326 à 1332; elle datait donc du commencement du quatorzième siècle. Dans

M. Douet d'Arcq, *Revue archéologique*, t. V, p. 176. Cette pièce figurait dans l'inventaire de 1340. Ms., Arch. imp., J, 155, n° 14.

(1) *Inventaire des meubles et joyaux du roi Charles V, commencé le 1er janvier* 1379. M., Bibl. imp., n° 8356, fol. 48 et 49.

(2) *Compte des ornemens, meubles, joyaux et autres choses estant au trésor de l'Église de Paris de l'année* 1343. Arch. imp., L, 509³.

(3) *Inventarium de sanctuariis, jocalibus et rebus ad regalem Capellam Parisiens. pertinentibus.* Arch. imp., J. 155, n° 14.

(4) « Et y sont les iiij évangélistes esmaillez aux iiij cornes de la croix », porte l'*Inventaire de* 1416. Arch. imp., LL, 196, portefeuille L, 509⁴.

l'inventaire de la Sainte-Chapelle de 1340, sur sept pièces décorées d'émaux, quatre ont des émaux cloisonnés de provenance étrangère. Les émaux des trois autres ne reproduisent que des armoiries : la première est une croix aux armes de France et de Bourgogne [1], qui devaient être celles de Philippe de Valois et de Jeanne de Bourgogne, sa femme ; la seconde, un corporalier, repositorium pro corporalibus, avec un écu aux armes de France [2] ; la dernière, un mors de chape aux armes de France et de Navarre, qui était sans doute un don de Philippe le Bel [3]. Les orfévres parisiens du treizième siècle ne peuvent donc avoir fourni aux deux églises que peu de pièces émaillées. Il faut remarquer aussi que, dans le rôle de la taille de l'année 1292 pour la ville de Paris, cinq émailleurs seulement sont inscrits [4]. On dira peut-être que chaque orfévre émaillait les ouvrages sortant de ses mains. Cette observation s'appliquerait avec justesse à une époque plus rapprochée ; mais au début, pour ainsi dire, de l'émaillerie à Paris, la plupart des orfévres devaient ignorer les procédés chimiques de la fabrication de l'émail et ceux de l'application de cette matière sur le métal. Des artisans qui exerçaient la profession spéciale d'émailleurs s'établirent probablement alors dans cette ville. Nous retrou-

(1) Ainsi qu'il résulte de l'*Inventaire de* 1480. Ms., Bibl. imp., n° 9941, ancien suppl. latin, 165⁶, fol. 17.

(2) Ainsi qu'il est dit dans l'*Inventaire de* 1573, n° 124, publié par M. Douet d'Arcq ; *Revue archéologique*, t. V, p. 167.

(3) *Inventaire cité de* 1340, ligne 44.

(4) *Collection des monuments inédits sur l'histoire de France ; Paris sous Philippe le Bel,* publié par M. Giraud ; Paris, 1837.

vons l'indication d'un fait semblable en Italie, dans les statuts des orfévres de Sienne [1].

Bien que les émailleurs parisiens ne fussent pas encore nombreux au treizième siècle, leurs ouvrages avaient déjà acquis de la réputation, même en Italie. Outre plusieurs pièces d'orfévrerie aux armes de France et de Navarre, citées dans l'inventaire du trésor du saint-siége, fait en 1295 par ordre de Boniface VIII [2], et qui provenaient sans doute des dons faits aux papes par Louis IX, Philippe III et Philippe le Bel, il s'y trouve encore divers vases, avec des émaux désignés sous le titre d'émaux parisiens : « Unam cupam de nuce muscata, cum pede...., in fundo cujus est unum esmaltum parisinum [3]; » — « X esmalta de auro quadrangulari in modum crucis, cum diversis imaginibus, et fuerunt facta Parisius [4]; » — « Unum par chirothecarum cum esmaltis Parisiensibus, in quorum uno est imago Virginis Salutate [5]. » Les émaux champlevés de France étaient, au treizième siècle, une rareté pour l'Italie, où les orfévres, élèves des Grecs, ne fabriquaient que des émaux cloisonnés.

L'inventaire du roi Louis le Hutin († 1316) ne contient encore qu'un petit nombre d'émaux; cependant nous y trouvons le nom d'un émailleur, Garnaut de Trambloy, à qui le roi Philippe le Long, qui venait de

(1) *Statuti degli orafi senesi dell' anno* 1361, ap. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti del secoli* XIV, XV e XVI; Firenze, 1829, t. I, 1.

(2) *Invent. de omn. rebus inventis in thesauro Sedis Apostolicæ.* Ms., Bibl. imp., n° 5180.

(3) *Idem*, fol. 35.

(4) *Idem*, fol. 78.

(5) *Idem*, fol. 79.

succéder à Louis le Hutin, fait délivrer une partie des armures du roi défunt, pour « une grant somme deue à » li, tant du temps le roy Philippe de bonne mémoire... » comme du temps le roy Loys (1). » On voit que l'émailleur Garnaut avait exécuté beaucoup de travaux, non-seulement pour Louis le Hutin, mais encore pour son père Philippe le Bel (1285†1314), puisqu'il était créancier de ces deux princes d'une forte somme.

Le goût pour l'orfévrerie émaillée allait toujours croissant, et déjà le compte rendu par Gyeffroy de Flouri, argentier de Philippe le Long, pour le second semestre de l'année 1316 (2), fait mention de l'achat de treize hanaps enrichis d'émaux, dont quatre sont désignés simplement comme émaillés; huit comme semés ou sertis d'émaux; un autre a un émail au fond. Les orfévres vendeurs sont Estienne Maillart, Jehenne d'Aire et Ernouf de Mont-Espillouer. Dans l'inventaire de Clémence de Hongrie, femme de Louis le Hutin, de 1328, on remarque encore plus de pièces enrichies d'émaux; ils ne reproduisent, pour la plupart, que des armoiries. Une seule pièce est indiquée comme ayant des émaux à figures : « Une croix esmailliée à deux images de Notre- » Dame et de saint Jehan (3). » Le compte de Gyeffroy de Flouri n'en désignait aucune de ce genre. L'inven-

(1) *Inventaire des biens meubles de l'exécution le roy Loys et la despance et délivrance d'iceux.* Ms., Bibl. imp., n° 7855, ancien suppl. franç., n° 2340, fol. 172.

(2) *Compte de Gyeffroy de Floury des receptes et mises faites pour plusieurs besoignes appartenanz aus chambres Nostre Sire le roy....., du* XII<sup></sup>e *jour de julet l'an* MCCCXVI, *jusques au premier jour de janvier en suivant.* Ms., Bibl. imp., publié par M. Douet d'Arcq, dans les *Comptes de l'argenterie des rois de France;* Paris, 1851, p. 38, 69 et 70.

(3) *Inventaire* déjà cité, p. 17, 18, 19, 21, 30.

taire de Clémence de Hongrie fournit ce renseignement précieux, à savoir que la vaisselle d'argent blanc se vendait alors quatre livres dix sols parisis le marc; le marc d'argent doré, cent dix sols parisis; et le marc d'argent doré et émaillé, six livres dix sols parisis. On voit qu'à cette époque l'argent doré et émaillé valait beaucoup plus que l'argent doré seulement, et l'on peut juger par là de quelle faveur jouissait l'orfévrerie émaillée.

Dès les premières années du règne de Philippe de Valois, l'orfévrerie émaillée obtint une grande vogue. On ne se contenta plus, pour la décorer, de simples ornements, ni même de figures ou de groupes isolés, se détachant sur un fond d'émail; on se plut à y reproduire des scènes où se trouvaient une foule de personnages, et que l'on tirait soit de la vie du Christ, soit des romans et des hauts faits de la chevalerie; ou bien des sujets variés et souvent bizarres, de véritables caricatures. Les figures en émail, à traits épargnés, ne pouvaient convenir à des compositions aussi compliquées: les orfèvres se bornèrent donc à graver le sujet en fines intailles, sur une plaque de métal; puis, après avoir déterminé un champ autour du sujet, ils champlevaient légèrement cette partie, qu'ils remplissaient ensuite d'émail pour servir de fond à la gravure. Les fines intailles du dessin étaient en outre niellées d'émaux de diverses couleurs. Le sujet se présentait donc légèrement coloré dans ses contours et s'harmoniait ainsi avec le fond. Afin d'ôter toute crudité à l'ensemble de la composition, l'émailleur employait souvent, pour les fonds, des émaux semi-translucides, et intaillait le métal de fines hachures qui se laissaient voir sous

l'émail. Ce mode d'émaillerie était une imitation des nielles italiens qui se détachaient sur fond d'émail, avec cette différence que les intailles qui rendaient le dessin dans le travail français étaient remplies d'émaux colorés, au lieu de ressortir en noir par la fonte de la nielle sur le métal. On voit au Musée du Louvre de beaux spécimens d'émaux de cette sorte dans le piédestal de la statuette de la Vierge en argent doré qui fut donnée, en 1339, à l'abbaye de Saint-Denis par Jeanne d'Évreux, femme de Charles le Bel. Quatorze petites plaques d'argent, distribuées autour de ce piédestal, offrent autant de scènes tirées du Nouveau Testament. Nous en avons fait reproduire deux sur la planche CXII de notre Album. La date de la donation de cette pièce à l'abbaye de Saint-Denis est constatée par une inscription gravée sur le bord supérieur du piédestal, et par l'inventaire de l'abbaye de Saint-Denis de 1534, dans lequel les émaux sont ainsi désignés : « Autour dudit soubassement, par devant » quatre esmaulx, et par derrière aussi quatre esmaulx » de Passion et Nativité de Notre-Seigneur [1]. » C'est, en effet, de cette façon, ou en termes à peu près analogues, que sont décrits les émaux de ce genre dans les comptes et dans les inventaires : « Uns tabliaux dorez et » esmailliez d'un couronnement de l'Assomption Notre-» Dame [2]; — Un tabernacle de très-grant façon, assis » sur un entablement..., et oudit entablement a douze » esmaux de la vie Notre-Seigneur, depuis l'Annuncia-

(1) *Inventaire de l'abbaye de Saint-Denis*, déjà cité, fol. 55.

(2) *Inventaire du garde-meuble de l'argenterie du* 15 *mai* 1353, publié par M. Douet d'Arcq dans les *Comptes de l'argenterie*; Paris, 1851, p. 305.

» tion jusques là où Judas le béza; — Une boite de » cristal à mettre pain à chanter, dont le fons est esmaillé » d'azur, ou quel est Notre-Seigneur en sa Déité, et aux » deux costez a deux angeloz, dont l'un tient une cou- » ronne d'espines, et l'autre les cloz et la lance [1]...; — » Ung tabernacle d'argent à portelètes, où a quatre » pièces esmaillées de la vie de Nostre-Dame; — Un » calice d'argent doré et est esmaillé de plusieurs his- » toires de Dieu et de Nostre-Dame, des appostres et » des quatre évvangélistes [2]. » On rencontre dans certains inventaires des descriptions assez explicites pour faire parfaitement apprécier les procédés d'exécution du genre d'émaillerie dont nous nous occupons. Ainsi, dans l'inventaire du duc d'Anjou, nous lisons, à l'article 63 : « Un grant esmail d'argent doré, à donner la pais..., et » est de très-grant ouvrage entaillié, et ou milieu est » Notre-Seigneur en la crois, et Notre-Dame, d'une » part, et saint Jehan de l'autre. » Dans l'inventaire de Charles V, folio 53 : « Ung gobelet d'or et l'aiguière de » mesme... et sur l'esmail de l'aiguière, qui est haché, » un empereur qui dit : Justice et vérité. » Les sujets contenus dans ces émaux sont évidemment rendus par une gravure en intailles. Il y a encore une description plus nette dans les inventaires de Notre-Dame de Paris. Dans celui qui fut rédigé en 1416 [3], on lit ces mots: « Paix d'or à ymages intaillées de la Passion Notre-Sei- » gneur entour de laquelle a x balais... donnée par le

(1) *Inventaire du duc d'Anjou*, déjà cité, nos 62 et 45.

(2) *Inventaire de Charles V*, déjà cité, fol. 231 et 101.

(3) *Inventaire des reliques, joyaux....., estans au trésor de l'Église de Paris*, fol. 5. Arch. imp., Ms., LL., 196; portef. L, 509⁴.

» duc de Berry. » Le rédacteur n'y faisait pas mention de l'émail; mais, dans l'inventaire de 1431 [1], l'omission est réparée : « Une grande paix d'or à ymages, émaillée » de la Passion Notre-Seigneur, autour de laquelle paix » a dix balais... donnée par le duc de Berry. » Les deux descriptions se complètent mutuellement, et font parfaitement comprendre le moyen employé pour tracer le sujet auquel l'émail servait de fond.

L'inventaire de l'argenterie de la couronne, de l'année 1353, et les comptes d'Estienne de la Fontaine, argentier du roi Jean, de 1351 à 1355 [2], comprennent un assez grand nombre de pièces émaillées ; mais très-peu y sont désignées comme enrichies de ces émaux à images. Dans l'inventaire du duc d'Anjou, rédigé quelques années plus tard, il en est autrement. Sur sept cent quatre-vingt-seize articles dont se compose ce curieux inventaire, on trouve plus de quatre cents pièces émaillées ou rehaussées d'émaux, parmi lesquelles beaucoup sont décrites avec des mentions à peu près analogues à celles que nous venons de relater, et qui indiquent évidemment des émaux à sujets intaillés sur champ d'émail. On remarque de même une certaine quantité de pièces émaillées dans l'inventaire de Charles V, dressé en 1379; mais le nombre de celles qui y sont indiquées comme ayant des émaux de cette sorte est plus restreint que dans celui du duc d'Anjou, qui cependant est antérieur d'environ quinze à dix-huit années. Il paraît ré-

(1) *Inventaire des reliques, joyaulx, draps d'or..... estans au trésor de l'Église de Paris*, p. 7. Arch. imp., Ms., L, 509².

(2) *Comptes de Estienne de la Fontaine, argentier du Roy* (de la fin de 1350 à 1355. Arch. imp., KK, 8), publiés en partie par M. Douet d'Arcq, *Comptes de l'argenterie*; Paris, 1851.

sulter de là que ce genre d'émaillerie avait pris naissance dans le midi de la France. Le duc d'Anjou, de 1364 à 1380, avait obtenu, en effet, de son frère Charles V, de très-grands commandements dans le Languedoc, la Guyenne et le Dauphiné, et c'est dans ces provinces qu'il forma en grande partie le riche trésor dont il a rédigé lui-même l'inventaire. On en trouve la preuve dans un titre ainsi conçu, qui fait suite au 202e article : « C'est l'inventoire de vesselle d'or et d'ar» gent, esmaillée, dorée et blanche, tant de celle que » nous avons apportée de France, comme de celle qui » nous a esté donnée, et que nous avons achetée à Avi» gnon et en la Langue doc. »

Le goût pour les émaux se propagea toujours de plus en plus. Dans l'inventaire, dressé en 1405, du trésor dont le duc de Berry, frère de Charles V, dotait la Sainte-Chapelle qu'il venait de faire construire à Bourges [1], sur trente-quatre pièces principales décrites, dix-neuf sont émaillées. La variété des termes employés pour la désignation des divers objets différencie très-bien les émaux qui les décorent, et dont les procédés étaient en usage en France au commencement du quinzième siècle. Quatre pièces sont simplement dites émaillées : « Un grand angel de Gabriel... qui a deux ailes » émaillées; — Un image de saint Pierre... sur un enta» blement d'argent esmaillé [2]. » Il s'agit là d'une coloration en émail de certaines parties d'une pièce d'orfé-

(1) *Inventaire du trésor de la sainte Chapelle de Bourges du* 19 *avril* 1405, publié par M. le baron DE GIRARDOT, dans les *Annales archéologiques*, t. X, p. 35, 140 et 209.

(2) Art. 17 et 21.

vrerie. Cinq pièces, dont les émaux n'offrent que des armoiries, sont indiquées dans ces termes : « Une grande » croix d'or... et entour l'entablement a plusieurs esmaux » des armes de mondit seigneur le duc; — Une image de » saint Grégoire... assis sur un entablement d'argent » doré, esmaillé à l'entour de plusieurs esmaux aux » armes du pape Grégoire [1]. » Ici, ce sont des émaux exécutés par le procédé du champlevé, comme ceux qui reproduisent l'écu de France sur le vase du Louvre et sur le bijou du cabinet des médailles de la Bibliothèque impériale; nous avons parlé plus haut de ces deux objets. Sept pièces ont des émaux servant de fond à des figures ou sujets rendus par des intailles émaillées; ils sont décrits dans ces termes, suivant le mode adopté que nous avons déjà signalé : « Un tabernacle d'argent » doré... fermant à deux huisselles esmaillées par dehors » d'une Annonciation; — Un chef de sainte Luce, d'ar- » gent doré, dont l'entablement est esmaillé à l'entour » de plusieurs angels [2]... » Trois autres pièces enfin, d'après la description qui en est faite, portaient des émaux translucides sur ciselure en relief inventés par les orfévres italiens dans les dernières années du treizième siècle. Ces différentes manières d'appliquer l'émail à l'orfévrerie continuèrent à être pratiquées simultanément en France durant tout le cours du quinzième siècle.

Ce que nous avons fait observer sur la pratique de l'émaillerie en France convient aussi à l'Angleterre et aux Flandres, où les mêmes procédés étaient usités pour l'ornementation de l'orfévrerie. On trouve dans le *Mo-*

(1) Art. 1 et 31.
(2) Art. 8 et 28.

*nasticum anglicanum* (1) l'inventaire de Saint-Paul de Londres, dressé en 1295. Parmi les nombreuses pièces d'orfévrerie renfermées dans le riche trésor de cette église, très-peu étaient émaillées. La plus ancienne paraît être un coffret à reliques, décoré de petits ronds émaillés, et qui avait été donné par Gilbert, évêque de Londres dans les dernières années du douzième siècle (2). Comme on ne dit pas qu'elle était d'or ou d'argent, il y a tout lieu de croire qu'elle était de cuivre, et provenait de l'émaillerie limousine qui est citée pour quelques produits dans plusieurs articles de l'inventaire; mais on attribue à Henri de Wingham, qui occupa le siége épiscopal de Londres vers le milieu du treizième siècle, le don d'un calice d'or et d'une croix d'argent, enrichis d'ornements en émail sur le pied (3). Ces pièces ne reproduisaient donc encore aucune figure. Enfin l'inventaire fait mention d'une magnifique croix d'argent doré, avec des émaux représentant un crucifix, et d'autres images; elle fut offerte par Richard de Gravesende, évêque de Londres dans les dernières années du treizième siècle (4). Un inventaire de l'église collégiale de Windsor, de la huitième année du règne de Richard II (1377-1399), ne constate de même dans le trésor de cette église qu'un très-petit nombre de pièces émaillées (5).

(1) *Monasticum Anglicanum;* Londini, 1655, t. III, p. 309.

(2) Coffra nigra, quæ dicitur fuisse Gilberti episcopi, continens multas rotellas aymallatas, in quo reponuntur multæ reliquiæ. *Idem*, p. 312.

(3) *Idem*, p. 311.

(4) Crux argentea tota deaurata..... quarta pars patibuli bene aymallatum, cum ymagine crucifixi et aliis quinque imaginibus ex parte una, ac etiam majestatis et quatuor evangeliorum ex parte altera..... *Idem*, p. 311.

(5) *Idem*, t. III, *Additament.*, p. 79.

L'induction qu'il faut tirer de ces actes, c'est que l'application de l'émaillerie à l'orfévrerie était assez restreinte, en Angleterre, au treizième siècle et dans la première moitié du quatorzième. Néanmoins, l'orfévrerie émaillée devait être fort en honneur, puisqu'on la voit figurer parmi les présents que les rois d'Angleterre envoyèrent aux papes dans le courant du treizième siècle. Nous trouvons, en effet, dans l'inventaire du saint-siége de 1295, la mention de plusieurs pièces d'orfévrerie anglaise, ornées d'émaux; mais les motifs que ces émaux reproduisent offrent une grande simplicité : ce sont ou les armoiries du roi d'Angleterre, ou des ornements tels que des roses et des guirlandes; on n'y rencontre ni sujets ni figures [1]. Du reste, il n'y a rien, dans les énonciations des inventaires où nous avons puisé, qui fasse connaître la nature de ces émaux; ils devaient être exécutés de la même façon que les émaux français, c'est-à-dire par le procédé du champlevé.

Au quinzième siècle, les orfévres français adoptèrent généralement les ciselures émaillées des Italiens, et ils purent rivaliser avec eux au commencement du seizième. Bientôt on ne voulut plus, dans toute l'Europe, que des émaux translucides sur ciselure en relief pour servir de

(1) Unum urceum (de auro), cum manico et coperculo, qui habet in manico unum scutum ad arma regis Anglie; in pomo coperculi esmaltato unum zaffirum, et in collo unam garlandam de esmaltis..... — Alium urceum..... in plano vero coperculi est unum esmaltum, cum scuto ad arma regis Anglie. — Duo baccilia de auro magna, cum duobus esmaltis viridibus, in fundo sunt scuta regis Anglie. — Duo baccilia de auro, quorum quodlibet habet unum esmaltum in medio in modum rose, et duo scuta ad arma Imper., et duo alia ad arma regis Anglie. *Inv. de reb. inv. in thes. Sed. Apost.,* fol. 1, 2, 8 et 191.

décoration à l'orfévrerie. Nous n'avons pas à nous occuper ici de ce genre d'émaillerie ; mais il nous reste à parler des émaux champlevés sur cuivre produits par l'école de Limoges, qui ont joui durant près de trois siècles d'une vogue justement méritée.

## IX.

### *Émaillerie sur cuivre de Limoges.*

Si nous avons signalé, dans le deuxième paragraphe, quelques-unes des plus brillantes pièces de l'émaillerie limousine, c'est pour nous conformer au plan que nous avons adopté de faire connaître les monuments qui subsistent encore des divers arts industriels, avant d'en retracer l'histoire. Nous aurions pu nous dispenser de suivre cette méthode à l'égard des peintures en émail incrusté de Limoges; car elles sont parfaitement connues et presque populaires, aujourd'hui que les musées, non-seulement en France, mais en Allemagne et en Angleterre, leur ont consacré une place honorable et les ont offertes aux yeux de tous. Il n'y a pas plus de cinquante ans, cependant, qu'on a commencé à les remettre en lumière, et à restituer à Limoges une industrie qui avait fait sa gloire depuis la fin du douzième siècle. Le goût des émaux incrustés sur cuivre, par le procédé du champlevé, commença à s'éteindre, selon toute apparence, dès le commencement du quinzième siècle, et les fabriques durent se fermer, lorsque les immenses progrès obtenus dans les arts du dessin eurent amené la prééminence incontestable de la sculpture et de la peinture à l'huile, sur les mosaïques d'émail in-

crusté. Les autels, même dans le Limousin, se dépouillèrent de leurs plaques de cuivre émaillé, pour faire place à des bas-reliefs sculptés ; les châsses et les instruments du culte, d'or ou d'argent doré, furent décorés de figures et d'ornements en haut relief et de ciselures émaillées. La tradition de l'existence des fabriques d'émaux incrustés, à Limoges, se perdit à la longue. Les émailleurs limousins eux-mêmes, en adoptant à la fin du quinzième siècle un tout autre mode d'employer l'émail, contribuèrent aussi à accréditer l'idée que la peinture en émail n'avait jamais été traitée autrement en France ; et pendant les deux derniers siècles on regarda généralement comme des œuvres byzantines ces divers instruments du culte, ces châsses, ces crosses, tous ces produits enfin des fabriques limousines, si recherchés pendant près de trois cents ans. L'oubli de toute notion sur la provenance de ces émaux alla si loin, que d'Agincourt, dans son *Histoire de l'Art,* en parlant des émaux de Limoges, se borne à citer une peinture de l'un des Nouaillier, de l'époque de la décadence des émaux peints [1]; et lorsque, sous le titre de *Bronze émaillé* [2], il en vient à la description de deux plaques d'émail incrusté qu'il a découvertes à Rome dans des collections particulières, il ne peut donner aucun renseignement sur leur origine.

Mais quand les investigations des archéologues qui tentèrent de tirer de la poussière les monuments de l'industrie artistique du moyen âge eurent fait apprécier l'importance des peintures en émail incrusté, et eurent

(1) T. II, p. 142.
(2) T. II, p. 145.

rendu à Limoges l'honneur qui lui était dû d'avoir été en France le centre de la fabrication de toutes ces belles productions, la réaction qui s'opéra ne connut plus de bornes. Tous les émaux incrustés qu'on retrouva furent attribués aux fabriques de cette ville, et, dans le dessein sans doute d'en rehausser le prix, on fit remonter leur origine jusqu'au dixième siècle. Nous-même, entraîné par l'opinion des archéologues qui s'occupèrent les premiers des recherches sur l'émaillerie, nous avions partagé l'erreur de croire que Limoges s'était adonnée à cet art dès le commencement du onzième siècle [1]. Aujourd'hui qu'il ne s'agit plus de venger cette ville d'un injuste oubli, on ne doit pas s'en rapporter seulement à de légers indices, mais il faut soumettre au creuset d'une critique sévère et les monuments et les textes qui ont été invoqués; chercher, en un mot, la vérité, afin de déterminer aussi exactement que possible l'époque à laquelle l'émaillerie a dû faire son apparition à Limoges et à qui appartient le mérite d'avoir originairement introduit en Occident la peinture en émail incrusté.

Nous croyons avoir établi dans la dissertation qui précède que l'émaillerie n'était pas en usage en France dans l'ornementation des pièces d'orfévrerie d'or ou d'argent antérieurement à 1145, époque à laquelle Suger appela auprès de lui des artistes de différents pays, et notamment des Allemands de la Lotharingie. Il faut maintenant examiner la question relativement à l'émaillerie sur cuivre, qui reproduisait non-seulement des vases et des ustensiles de différentes sortes, et de

(1) *Description de la collection Debruge*; Paris, 1847; INTRODUCTION HISTORIQUE, p. 144.

motifs d'ornement, mais encore de véritables tableaux d'une assez grande dimension.

Limoges a été, en France, le centre de cette fabrication, cela est aujourd'hui reconnu; mais on a prétendu que l'émaillerie sur cuivre avait été exercée dans d'autres villes de France et en Angleterre. Aucun texte, aucun monument ne vient à l'appui de cette opinion. Il est fort possible que des artistes fondeurs en bronze aient émaillé quelques petites parties de leur travail, mais ce n'était là qu'une œuvre individuelle, très-rare d'ailleurs, et qui ne peut être considérée comme l'exercice d'une industrie. Ainsi, à part les orfévres lorrains appelés par Suger, qui ont pu faire quelques travaux en dehors de ceux que leur commanda l'abbé de Saint-Denis, il faut reconnaître, quant à présent, que les orfévres de Limoges ont été les seuls en France qui se soient livrés à la pratique de l'émaillerie sur cuivre. Les seules questions qu'il y ait à débattre sont de savoir à quelle époque Limoges a commencé à être en possession de cet art et quels en ont été les importateurs dans cette ville. Nous allons les examiner.

On a prétendu que l'émaillerie avait été pratiquée à Limoges dès la fin du dixième siècle, ou tout au moins dès le commencement du onzième. L'appel que fit l'abbé Suger, au commencement de 1145, d'orfévres lorrains pour exécuter des œuvres d'émaillerie, nous semble repousser péremptoirement cette opinion. Comme ce fait a une grande importance, il est nécessaire d'y revenir. L'abbé Suger, après avoir fait faire, par les orfévres qu'il avait auprès de lui, de très-belles pièces d'orfévrerie qui n'étaient pas décorées d'émail, veut doter son

église d'un grand crucifix d'or porté sur une colonne. Mais il lui faut du nouveau ; il désire que la croix d'or soit enrichie d'émaux, et que la colonne qui doit porter le crucifix soit revêtue de tableaux d'émail. Il raconte que pour ce faire, il appela de différents pays les ouvriers les plus habiles ; puis il ajoute : « Quant au pied » de la croix, il est orné des figures des quatre évangé- » listes ; la colonne qui porte la sainte image est » émaillée avec une grande délicatesse de travail, et » offre l'histoire du Sauveur, avec la représentation des » témoignages allégoriques tirés de l'ancienne loi ; le » chapiteau supérieur porte des figures contemplant la » mort du Seigneur. J'employai à ce travail des orfèvres » de la Lotharingie, au nombre tantôt de cinq, tantôt » de sept, et c'est à peine si j'ai pu l'achever en deux » années [1]. »

Nous avons donné la description de cette colonne et nous en avons même fait la restitution [2]. On sait qu'elle était couverte de soixante-huit tableaux d'émail qui reproduisaient des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. C'est précisément ce genre de travail qui fit la réputation de Limoges, à la fin du douzième siècle et au treizième, et comment supposer que si cette ville avait produit, à l'époque de Suger, des tableaux de ce genre, il aurait fait venir des Allemands à Saint-Denis pour les exécuter ? Chacun a ses préférences, a-t-on répondu, et Suger aimait sans doute mieux l'émaillerie rhénane que celle de Limoges ; mais on oublie, en donnant cette

(1) SUGERII *Liber de rebus in adm. sua gestis*, ap. DUCHESNE, t. IV, p. 345.

(2) Voyez t. II, p. 255, et la figure reproduite au bas du texte descriptif de notre planche XLVI.

mauvaise raison en désespoir de cause, que l'abbé de Saint-Denis n'était pas un amateur ordinaire, mais bien premier ministre, et qu'il gouvernait le royaume de France. Lorsque Suger accompagna, en 1137, le fils de Louis le Gros, qui se rendait à Bordeaux pour y épouser Éléonore, fille de Guillaume, duc d'Aquitaine, il s'était arrêté à Limoges [1]. On ne peut donc prétendre qu'il aurait ignoré que cette ville était en possession de l'art de l'émaillerie, et que ses orfévres produisaient des tableaux d'émail. Et lorsque sept ans plus tard, il s'agissait de faire exécuter, pour son abbaye de Saint-Denis, les émaux historiés de la colonne qui portait le crucifix d'or, il n'aurait eu garde, nous le répétons, de s'adresser à des étrangers, lui premier ministre de France, protecteur des arts et des artistes français, si cette ville, nouvellement acquise à la France par le mariage de son jeune roi, eût été déjà en possession d'un art aussi remarquable. Nous aurions été fier assurément, pour la gloire de notre pays, de maintenir à Limoges la priorité qu'on a voulu lui décerner dans la fabrication des émaux sur cuivre; mais l'amour-propre national est tenu de céder à l'évidence; l'historien doit avant tout la vérité à ses lecteurs. En présence des faits que nous avons mis au jour en traitant de l'émaillerie en Allemagne et en France, et de ceux résultant des actes de Suger, il faut bien reconnaître que l'émaillerie sur cuivre n'était pas encore pratiquée en France antérieurement à l'arrivée des artistes allemands à Saint-Denis.

[1] SUGERIUS, *Vita Ludovici VI*, ap. DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 321.

Examinons les monuments et les textes qu'on a produits ou cités jusqu'ici pour reporter à une époque plus reculée la pratique de l'émaillerie dans le Limousin.

On s'est prévalu de la crosse trouvée dans le tombeau de Ragenfroid, évêque de Chartres, mort vers 960; mais les archéologues qui ont examiné ce monument lui ont contesté péremptoirement la date du dixième siècle, et ont reconnu qu'il ne pouvait remonter qu'à la seconde moitié du onzième siècle ou au commencement du douzième. On est d'ailleurs assez généralement d'accord pour l'attribuer à l'émaillerie rhénane. Nous nous sommes déjà expliqué sur ce sujet (pages 457 et 607). Ce monument est donc maintenant hors de cause dans le débat qui s'est engagé sur le moment où la pratique de l'émaillerie prit naissance à Limoges.

L'historien des *argentiers et émailleurs de Limoges*, l'abbé Texier, voulant faire remonter l'existence de l'art de l'émaillerie en Aquitaine au commencement du onzième siècle, a cité une bague d'or émaillé qui aurait été trouvée dans le tombeau de Gérard, évêque de Limoges, mort en 1022. Il a donné la gravure de cet anneau dans les *Annales archéologiques*, et voici la description dont il l'accompagne : « Cet anneau est en or » massif : il pèse 14 grammes 193 m.; aucune pierrerie » ne le décore. La tête de l'anneau, ou chaton, est formée » de quatre fleurs trilobées, opposées par la base, sur » lesquelles courent de légers filets d'émail bleu [1]. » Ces légers filets d'émail sur le chaton d'or d'une bague peuvent-ils établir la preuve de la pratique de l'émaillerie en Aquitaine, au onzième siècle, même sur l'orfèvrerie

[1] T. X, p. 177.

d'or et d'argent? Non certes. Il n'y a d'ailleurs dans ces légers filets rien qui ressemble à une peinture en incrustation d'émail; et cette bague, qui est là comme un monument isolé, doit être l'œuvre individuelle d'un orfévre sans imitateurs, ou provenir d'une source étrangère. Si l'Aquitaine eût possédé des émailleurs au commencement du onzième siècle, s'ils avaient surtout exécuté de ces émaux sur cuivre dont nous avons à nous occuper spécialement en ce moment, leur existence aurait été constatée par d'autres monuments qui, en supposant une destruction complète, nous auraient été révélés par les écrivains du temps. Les documents sur l'Aquitaine qui remontent à cette époque sont, en effet, assez nombreux. Le moine Adémar, notamment, a laissé deux ouvrages pleins d'intérêt : l'histoire de l'abbaye Saint-Martial de Limoges jusqu'à l'année 1025 [1], et une chronique qui part de l'origine de la monarchie des Francs et va jusqu'à l'année 1028 [2]. Adémar s'occupe surtout des affaires d'Aquitaine et des faits qui se passèrent sous ses yeux. Dans ces deux ouvrages, il parle souvent des pièces d'orfévrerie fabriquées de son temps; il décrit les travaux de Josbertus, moine de Saint-Martial de Limoges, qui était un habile orfévre. Si l'art de l'émaillerie eût été connu en Aquitaine, Adémar, qui ne ménage pas les menus détails, n'aurait pas manqué de faire mention de cette brillante décoration de l'orfévrerie; mais il est complétement muet à cet égard. Il était con-

(1) *Commemoratio abbatum Lemovicensium basil. sancti Martialis*, apud Labbe, *Nova Bibl.*, t. II, p. 271.

(2) Ademari *Historiarum libri III*, apud Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. VI, p. 106.

temporain de l'évêque Gérard, dans le tombeau duquel on a trouvé une bague décorée d'un léger filet d'émail, et il nous apprend que Gérard avait été à Rome. Ce prélat n'aurait-il pas rapporté cette bague de ses voyages?

Après Adémar, nous avons une série de chroniqueurs qui ont écrit l'histoire politique et religieuse de l'Aquitaine au onzième siècle et au douzième, et retracé la vie des saints personnages qui ont illustré cette province. Labbe a publié en plusieurs volumes in-folio [1] la collection des manuscrits de tous ces ouvrages encore inédits de son temps. On y trouve notamment : l'*Histoire des comtes et des évêques d'Angoulême*, par un auteur anonyme qui vivait encore en 1159 [2]; la *Vie des évêques de Limoges*, composée en 1320 par Bernard Guidon, évêque de Lodève; l'*Histoire de l'abbaye de Grandmont*, près Limoges, par le même [3]; la *Chronique de Geoffroi*, moine de Saint-Martial de Limoges, qui écrivait dans le dernier quart du douzième siècle, sous le règne de Philippe Auguste [4]. Ces auteurs fournissent de nombreuses notions sur l'orfévrerie du onzième siècle et du douzième. Ainsi, le biographe des évêques d'Angoulême donne l'énumération de la riche orfévrerie dont l'évêque Gérard, mort en 1135, dota son église [5]; et Geoffroi fait en quelque sorte l'inventaire du trésor de l'abbaye de Grandmont [6], à l'occasion

(1) *Nov. Bibl. mss. lib. rerum Aquitanicarum uberrima collectio*; Parisiis, 1657.
(2) *Idem*, t. II, p. 249.
(3) *Idem*, p. 265 et 275.
(4) *Idem*, p. 279.
(5) *Idem*, p. 260.
(6) *Idem*, p. 335.

du pillage de ce trésor par Henri Plantagenet, en 1183. Eh bien, on ne découvre dans ces documents aucune trace de l'application de l'émaillerie à l'orfévrerie, pas plus que de l'existence de la peinture en incrustations d'émail sur cuivre. L'opinion que nous avons basée sur l'impossibilité où fut Suger de faire exécuter aucun travail de ce genre en 1144, sans le concours des artistes allemands, se trouve donc confirmée par le silence que gardent tous les écrivains de l'Aquitaine sur l'existence de l'émaillerie dans cette province, durant le onzième siècle et les trois premiers quarts du douzième.

Est-il nécessaire de réfuter l'hypothèse purement fictive d'un archéologue très-estimé, qui, pour établir que la peinture en émail incrusté était déjà en honneur à Limoges au commencement du onzième siècle, prétendait que le doge Orseolo, lorsqu'il se retira en France en 978, avait amené avec lui des émailleurs vénitiens auxquels on devrait la fondation de l'école de Limoges [1]? Il suffit, pour toute réponse, de consulter l'histoire de ce doge, que nous empruntons aux auteurs de cette époque, Jean Diacre, contemporain d'Orseolo, dont la chronique a porté longtemps le nom de Sagornino [2], et Pierre Damien qui écrivait cinquante ans environ après l'événement [3]. Pierre Orseolo avait succédé, en 976, à Pierre Candiano, massacré par le peuple. On l'accusait d'avoir été le fauteur de l'émeute si fatale à son prédécesseur; toujours est-il que le

(1) Du Sommerard, *les Arts au moyen âge*, t. III, p. 148, 288, 380.

(2) Johannis Diaconi *Chronicon Venetum*, apud Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. IX, p. 4.

(3) Petrus Damianus, *Vita sancti Romualdi*, apud Pertz, *Mon. Germ. hist.*, t. VI, p. 846.

pouvoir lui pesait. Dans ces circonstances, un saint prêtre nommé Guarinus, qui était abbé du monastère de Saint-Michel de Cusan, en Aquitaine, vint à Venise pour y honorer le tombeau de saint Marc. Il eut une entrevue avec le doge, auquel il persuada d'abandonner le pouvoir pour se consacrer à la vie religieuse. Orseolo y consentit, et ne demanda à l'abbé Guarinus que le temps de mettre ordre à ses affaires. Celui-ci, de retour à Venise, au jour fixé, en compagnie de Marin et de Romuald, qui depuis fut inscrit au rang des saints, trouva le doge dans la disposition de réaliser son projet. Sans avoir prévenu sa femme pas plus que son fils, ni les membres du gouvernement de Venise, Orseolo s'esquiva de son palais pendant la nuit (septembre 978), avec son gendre, Jean Maureceni, et un de ses amis, Jean Gradonico, qu'il avait déterminés à prendre l'habit religieux [1]. Les trois Vénitiens passèrent en France avec les saints personnages, et s'enfermèrent dans le monastère de Saint-Michel. Marin et saint Romuald, de leur côté, se retirèrent non loin de là dans les ermitages qu'ils avaient coutume d'habiter. Une année s'était à peine écoulée, que Pierre Orseolo et Jean Gradonico furent admis à partager les rudes épreuves de la vie solitaire avec saint Romuald [2]. Le doge Orseolo n'est

(1) Prima nocte diei kalendarum septembriarum ipse una cum Johanne Gradonico, necnon Johanne Maureceni, suo videlicet genero, nesciente uxore et filio, omnibusque fidelibus, occulte de Venetia exierunt. Johannis Diaconi *Chron. Ven.*, p. 26.

(2) Quibus etiam ipsi jam dicti fratres (Petrus Ursiolus et Johannes Grandenico), peracto vix annuo spatio, ad perferendam ejusdem solitudinis districtionem aggregati sunt. Petrus Damianus, *Vita sancti Romualdi* apud Pertz, t. VI, p. 848.

donc pas un riche seigneur, amateur des arts, qui vient faire en France un voyage d'agrément, suivi d'un cortége d'artistes parmi lesquels se trouvent des orfévres émailleurs; c'est un grand coupable que le remords poursuit, et qui, renonçant au pouvoir suprême, abandonne en fugitif l'État qu'il gouvernait. La règle du monastère ne lui paraît même pas assez austère, et il va finir ses jours dans la solitude.

Passons au onzième siècle. Quels monuments a-t-on signalés, quels textes a-t-on invoqués, pour faire concourir avec cette époque la pratique à Limoges de la peinture en émail incrusté sur cuivre? Ducange, qui avait lu tous les livres imprimés et tous les manuscrits connus de son temps, et M. de Laborde, qui a lu beaucoup aussi et a cité dans son *Glossaire* un certain nombre de textes échappés à Ducange, n'ont pu en découvrir un seul antérieur aux dernières années du douzième siècle. Nous-même, quoique nous ayons à fournir plus loin des citations inédites, nous n'avons pas été plus heureux dans nos investigations. L'abbé Texier, cependant, dans l'Histoire de l'émaillerie du Limousin, son pays natal, a décrit un émail de sa collection, qu'il fait remonter au onzième siècle : « C'est une figure de saint, » ménagée sur le plat du cuivre, et comme niellée, » dit le savant archéologue; « elle représente un personnage » vêtu de la tunique et de la dalmatique. Sa main droite » porte un livre; à sa gauche, dans une ligne perpendi- » culaire, se lisent ces mots : FR. GUINAMUNDUS ME FECIT. » Cette figure a tous les caractères que nous avons assi- » gnés au style dit byzantin ou vénitien. L'inscription » elle-même n'a pas une forme plus tranchée : quelques-

» uns de ses caractères appartiennent au onzième siècle; » les autres ont une forme indécise. Il faudrait donc » choisir entre le onzième et le douzième siècle; mais » l'histoire, au défaut de l'archéologie, mettra un terme » à notre hésitation. Un texte de la Bibliothèque de » Labbe nous apprend qu'en 1077, le moine Guina- » mundus, de la Chaise-Dieu, sculpta admirablement » le sépulcre de saint Front, de Périgueux... L'identité » de style et de manière de la plaque que nous possé- » dons, et des émaux limousins, nous porte à penser » que Guinamundus appartenait à l'école de Limoges...» Et l'abbé Texier ajoute que le Livre rouge de la mairie de Périgueux constatait que le tombeau de saint Front était enrichi de pierres de vitre (de verre) de diverses couleurs et de lames de cuivre dorées et émaillées [1]. Ainsi, pour l'abbé Texier, l'émailleur Guinamundus, signataire de l'émail de sa collection, ne serait autre que le moine Guinamundus qui a sculpté le tombeau de saint Front. La plaque d'émail, envisagée isolément, appartiendrait plutôt au douzième siècle qu'au onzième, de l'avis même de l'abbé Texier, et nous dirons à notre tour qu'elle ne nous paraît pas de la première époque des émaux. L'histoire, qu'il invoque comme devant résoudre tous les doutes, nous semble démontrer, au contraire, que le sculpteur Guinamundus du onzième siècle est un tout autre personnage que l'émailleur Guinamundus qui a signé la plaque.

Le texte publié par Labbe se compose de fragments tirés d'écrits anonymes sur la vie des évêques de Péri-

[1] L'abbé TEXIER, *Essai sur les argentiers et émailleurs de Limoges*, p. 62.

gueux, depuis 976 jusqu'en 1269. On y voit d'abord que le corps de saint Front, martyr, fut retrouvé sous l'épiscopat de Froterius, qui mourut en 991; puis le chroniqueur ajoute : « Du temps de l'évêque Guillaume » de Montberon, Guinamundus, moine de la Chaise-» Dieu, sculpta d'une manière admirable le sépulcre de » saint Front, l'an de Notre-Seigneur 1077 [1]. » Le Guinamundus du onzième siècle n'était donc pas émailleur, mais seulement sculpteur : le chroniqueur aurait parlé des émaux comme il parle des sculptures, si Guinamundus eût orné son ouvrage de pièces de cuivre émaillées. Mais, dit-on, le registre de la municipalité de Périgueux porte que le tombeau était enrichi d'émaux : oui, mais il faut remarquer l'époque à laquelle cette constatation est faite. En 1576, les protestants s'emparent de Périgueux, pénètrent dans le monastère de Saint-Front, et détruisent le monument qui renfermait les reliques du saint. En 1583, il est fait mention de cet événement sur les registres de la municipalité, et l'on ajoute que : « Entre les ruines, en fut faicte une signalée » du tabernacle où estoit gardé le chef de sainct Front... » lequel estoit édifié en rond, couvert d'une vouste faicte » en pyramide; mais tout le dehors estoit entaillé de » figures de personnes à l'antiquité et de monstres, de » bestes sauvages de diverses figures; de sorte qu'il n'y » avoit pierre qui ne fût enrichie de quelque taille belle » et bien tirée, et plus recommandable pour la façon fort » antique, enrichie de pierres, de vitres de diverses cou-

(1) Sepulchrum sancti Frontonis mirabiliter sculpsit, anno Domini M. LXXVII. *Fragmentum de Petragoricensibus episc.*, apud Labbe, *Nova Bibl.*, t. II, p. 738.

» leurs, et de lames de cuivre dorées et esmaillées [1]. » On a rapproché ce texte de celui du manuscrit du treizième siècle, publié par Labbe, sans tenir aucun compte des cinq cents années qui s'écoulèrent entre le moment où le tombeau de saint Front fut construit par le moine Guinamundus et celui où les protestants détruisirent la châsse (le tabernacle) qui renfermait le chef du saint. Si le tombeau de 1077 et la châsse renversée en 1576 étaient identiques, qui peut répondre que, dans le cours de cinq siècles, le tombeau de saint Front n'ait pas été décoré de ces plaques de cuivre émaillé, lors de l'une de ces restaurations que tout monument doit nécessairement subir dans un si long espace de temps? Le silence du vieux chroniqueur sur le fait des plaques d'émail est déjà un indice suffisant. Mais il résulte du manuscrit même publié par Labbe que le tombeau sculpté par Guinamundus ne peut avoir été le monument détruit par les protestants à la fin du seizième siècle. Cet écrit constate, en effet, que le monastère de Saint-Front avait été édifié, sous le règne de Hugues Capet, par l'évêque Froterius; mais que, sous Guillaume d'Auberoche, septième successeur de Froterius, qui gouverna l'église de Périgueux de 1099 à 1123, le bourg de Saint-Front et le monastère avec tout son mobilier furent la proie des flammes. Le chroniqueur fait observer qu'à cette époque le monastère était couvert en bois [2]. Que devint

(1) Citations de M. Félix de Verneilh, *Monographie de Saint Front*, citée par M. de Laborde, *Émaux du Louvre*, p. 60.

(2) Cujus tempore burgus Sancti Frontonis et monasterium cum suis ornamentis repentino incendio peccatis promerentibus conflagravit, atque signa in clocario igne soluta sunt. Erat tunc temporis monasterium ligneis tabulis coopertum. Labbe, *Nova Bibl.*, t. II, p. 738.

le tombeau sculpté par Guinamundus, dans cet incendie qui dévora tout? Il dut inévitablement périr avec l'église qui dépendait du monastère. Quant au monument anéanti par les protestants au seizième siècle, c'était très-probablement celui qui, après la destruction du monastère de Saint-Front, avait remplacé le tombeau exécuté par Guinamundus. L'œuvre de cet artiste était un sépulcre sculpté qui renfermait le corps entier de saint Front, retrouvé sous l'épiscopat de Froterius; le monument détruit au seizième siècle était un « tabernacle » orné d'émaux, qui ne contenait que le chef du saint, sans doute le seul de ses ossements qui eût résisté à l'incendie. Il est donc constant qu'il n'y a aucune identité entre les deux monuments, et que ce n'est pas Guinamundus le sculpteur, mais bien un autre Guinamundus, qui aura émaillé la figure de la collection de l'abbé Texier, à la fin du douzième siècle, ou plutôt au treizième.

L'émail signé Guinamundus écarté, il n'y a pas une seule pièce de celles qu'on a prétendu faire remonter au onzième siècle dont on puisse appuyer l'âge sur quelque document que ce soit. Puisque nous ne connaissons ni textes ni monuments en faveur de l'existence de l'émaillerie limousine au onzième siècle, passons au douzième.

« La plus ancienne tradition que nous ayons pu » recueillir des émaux de Limoges, disait du Som- » merard [1], ne remonte pas au delà de celle puisée » dans une lettre publiée par Duchesne. » Ce document, sans date, fait partie d'un recueil de différentes lettres écrites à Louis VII (1137 † 1180), dans lequel on trouve

(1) *Les Arts au moyen âge*, t. III, p. 146.

aussi quelques missives adressées à d'autres personnages, principalement à des dignitaires, abbés ou prieurs, du monastère de Saint-Victor de Paris, dont la bibliothèque renfermait un exemplaire manuscrit de ce recueil. D'après ces circonstances, Duchesne conclut que quelque abbé ou chanoine de Saint-Victor doit en avoir été l'auteur. « L'écrivain, ajoute-t-il, en rassemblant ces » lettres, n'a eu égard ni aux sujets, ni à l'ordre chro» nologique; il ne les a même pas toujours classées sui» vant le rang des personnes [1]. » Cependant Duchesne croit qu'il faut faire remonter au règne de Louis VII la transcription de ce recueil. La conséquence toute naturelle que du Sommerard tire de ce fait, c'est que le moine Jean, qui a écrit la lettre dont nous avons à nous occuper, vivait sous le règne de ce prince. Comme Louis VII a régné quarante-trois ans, de 1137 à 1180, la marge est trop grande pour la question à débattre; nous allons donc chercher à mieux préciser la date de cette lettre. Voici d'abord comment elle est conçue : « Puisque avec votre permission, j'ai quitté l'église de » Saint-Satyre pour suivre monseigneur l'archevêque de » Cantorbéry, » (je vous fais savoir que) « un de mes amis, » par suite du besoin que j'avais d'argent, m'a prêté dix » sous d'Anjou. Je lui ai promis que je les lui rendrais par » vos mains. Je vous prie donc de les remettre au por» teur de la présente lettre. Et pour signe de reconnais» sance » (pour que vous sachiez que cette lettre est bien de moi, que personne autre n'a pu l'écrire) « je vous » rappelle que je vous ai montré dans l'infirmerie une

(1) *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 557.

» couverture d'évangéliaire de l'œuvre de Limoges, que » je voulais envoyer à l'abbaye de Vutgam, et vous » m'avez répondu... » etc. [1]. La lettre porte pour suscription : Venerabili domino et amico suo R. priori Sancti Victoris Parisiensis, suus Ioannes eandem quam sibi desiderat salutem. La date manquant, tâchons de savoir d'abord quel était ce prieur du monastère de Saint-Victor de Paris, dont le nom avait un *R* pour initiale, et nous arriverons peut-être à la connaître, point essentiel, puisque cette lettre renferme la première mention de l'œuvre de Limoges.

Le recueil contient beaucoup d'autres lettres adressées au même prieur de Saint-Victor. Deux de ces lettres (la 523e et la 528e) au lieu de la simple initiale R, portent les trois premières lettres de son nom RIC. Toutes ces missives, au surplus, font voir que le prieur Ric... était un homme très-considéré, auteur de plusieurs ouvrages sur la religion. Ces renseignements nous suffisent pour reconnaître dans ce dignitaire le prieur Richard, qui présida la réunion des chanoines réguliers de la célèbre abbaye de Saint-Victor, lorsque l'abbé Guarinus fut élu, en 1172, après la démission que donna de ses fonctions l'abbé Ervisius, qu'on accusait d'avoir favorisé le relâchement de la discipline. La *Gallia christiana*,

[1] Quoniam accepta licentia, exivi de ecclesia Sancti Satyri, ut irem cum domino Cantuariensi archiepiscopo, quidam amicus noster pro magna necessitate commodavit mihi decem solidos Andegav.; cui promisi quod per manus vestras eos ei redderem. Ideo precor ut latori præsentium eos consignes. Et hoc vobis signum, quod ostendi vobis in infirmario tabulas texti de opere Lemovicino, quos volebam mittere abbatiæ de Vutgam. Et vos mihi respondistis, quod..... DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 746.

où nous avons puisé ces documents, nous apprend encore que le prieur Richard mourut en 1173 [1]. A quelle époque Richard avait-il été revêtu de la dignité de prieur? Il est difficile de le dire exactement; mais on lit encore dans la *Gallia christiana* que, sous l'abbé Guntherus, le prieur Nanterus mourut en l'année 1162[2]. Ainsi, en supposant que Nanterus ait eu Richard pour successeur immédiat, celui-ci aurait été prieur de Saint-Victor de 1162 à 1173, et c'est dans l'espace de ces onze années que le moine Jean lui aurait envoyé le billet où il est question d'une couverture d'évangéliaire en émail de Limoges, du même genre, sans doute, que celles qui sont parvenues jusqu'à nous en nombre assez considérable. Cette première donnée nous conduit au fait qui assignera une date positive à la lettre du moine Jean au prieur Richard. Quel est donc l'archevêque qui occupa le siége de Cantorbéry durant ces onze années, de 1162 à 1173, et que le moine Jean avait été autorisé à suivre en Angleterre? Ce fut le célèbre saint Thomas Becket, élu par les évêques d'Angleterre et les chanoines augustins de Cantorbéry, en 1162 [3], lorsqu'il était

(1) Ervisius dignitatem abdicasse legitur anno 1172..... Guarinus post Ervisii abdicationem, præsidente Ricardo priore, assumtus e Cagia in abbatem. Benedictus fuit a Mauricio, Parisiensi antistite (1164 ÷ 1196)... Hunc Pontifex (Alexander III) et cardinalis Johannes, scriptis litteris obsecrarunt ut binos ad se Victorinos canonicos transmitteret, quod tandem Guarinus præstitit, postquam primum se excusavit de morte plurimorum suæ domus præstantium virorum, primo sui regiminis defunctorum anno : nempe Ricardi a sancto Victore nuncupati, ecclesiæ Victorinæ canonici et prioris, viri pietate et doctrina præstantissimi, doctisque libris notissimi, qui morte sublatus est anno 1173..... *Gallia christiana*; edit. Paris., 1744, t. VII, p. 668 et 669.

(2) *Gallia christiana*, t. VII, p. 666.

(3) *Fasti Ecclesiæ anglicanæ*; edit. 1716, p. 4.

chancelier du roi Henri II. Nous n'avons pas à raconter ici la querelle qui s'éleva entre le roi et son ancien chancelier devenu archevêque et primat de la Grande-Bretagne. Nous nous bornerons à relever quelques faits, et à citer quelques dates pour fixer celle qui nous intéresse. Thomas Becket, ayant bientôt rétracté la promesse qu'il avait faite de se soumettre aux coutumes adoptées par le parlement général convoqué à Clarendon, en 1164, fut sommé de comparaître devant un concile anglican, et condamné par les évêques et les barons (octobre 1164). Le prélat quitta l'Angleterre sous un déguisement, et vint demander un asile à la France. Après plus de six années de séjour dans ce pays, une réconciliation fut opérée entre Henri II et Thomas Becket, à la suite d'un congrès solennel, tenu en juillet 1170, près de la Ferté-Bernard. Le célèbre archevêque retourna en Angleterre au mois de novembre, et il était assassiné le 29 décembre suivant, dans son église de Cantorbéry. Ces faits [1] vont nous donner la date que nous cherchons. La lettre du moine Jean nous apprend, en effet, qu'attaché à l'église de Saint-Satyre, il avait été autorisé par le prieur de Saint-Victor à suivre l'archevêque de Cantorbéry qui quittait la France en novembre 1170 : c'est donc très-probablement lors de son passage à Paris, pour se rendre en Angleterre, que le moine Jean avait montré au prieur cette couverture d'évangéliaire qu'il emportait pour l'offrir à l'abbaye de Vutgam, et sa lettre a dû être écrite peu après son arrivée en Angleterre, et avant la fin tragique de Thomas Becket; car un Français, un moine

[1] *L'Art de vérifier les dates*, édit. de 1783, t. I, p. 802. — M. Henri Martin, *Histoire de France*; édit. de 1855, t. III, p. 483 et suiv.

**augustin, n'aurait pas, après ce triste événement, prononcé le nom de l'archevêque avec un tel laconisme, et sans y joindre une expression d'horreur pour le meurtre du saint prélat. La lettre a donc été positivement écrite à la fin de novembre ou dans le courant de décembre 1170. Il n'y a pas lieu de s'étonner, d'ailleurs, de voir un moine de Saint-Satyre solliciter du prieur de Saint-Victor la permission d'aller en Angleterre avec l'archevêque de Cantorbéry. Saint Augustin, l'apôtre de l'Angleterre, avait fondé l'église de Cantorbéry, où il avait établi des moines qui vivaient sous la règle instituée par lui [1]. C'étaient également des moines augustins qui occupaient le monastère de Saint-Satyre, près de Sancerre, dans le Berry [2], et l'abbaye de Saint-Victor de Paris renfermait les personnages les plus savants et les plus distingués de cet ordre. On comprend très-bien dès lors les relations qui durent s'établir entre Thomas Becket et les monastères des augustins, pendant le long séjour qu'il fit en France, et comment un moine de Saint-Satyre put être appelé à accompagner l'archevêque de Cantorbéry quand il retourna en Angleterre. Le moine Jean, qui n'était pas sans doute très-riche, puisqu'il faisait un emprunt de dix sous angevins pour son voyage, ne pouvait offrir à l'abbaye de Vutgam [3], où il allait peut-être résider, des présents d'or ou d'argent; il y portait donc ce que la France produisait de plus nouveau en objets de petite valeur. Le Limousin touche au**

[1] *Monasticon anglicanum*; Londini, 1655, t. I, p. 18.

[2] *Gallia christiana*; édit. de 1656, t. III, p. 813.

[3] L'abbaye de Wingham, que le moine Jean écrit Vutgam, dépendait de l'Église de Cantorbéry. *Monasticon anglicanum*, t. I, p. 1148.

Berry, et les émaux sur cuivre de Limoges durent pénétrer dans cette province dès les premiers temps de la fabrication. Toujours est-il qu'il résulte évidemment de la lettre du moine de Saint-Satyre au prieur de Saint-Victor, que cette fabrication était en activité dans l'année 1170 ; mais ce texte est le plus ancien qu'on puisse invoquer. Ceux que Ducange, M. de Laborde, l'abbé Texier et nous-même, avons découverts sont postérieurs en date. A quelle époque du douzième siècle l'art d'émailler le cuivre avait-il fait son apparition à Limoges? Là est la difficulté. Voyons quelle lumière pourront apporter dans la solution de cette question les émaux subsistants auxquels on a cru pouvoir assigner une date approximative.

Le Musée britannique possède un médaillon circulaire de dix-sept centimètres et demi de diamètre, divisé en deux parties. Dans l'une, on voit un évêque tenant un vitrail, et au-dessous ces mots : HENRICUS EPISCOPUS ; dans l'autre, deux anges qui encensent. Huit vers latins, disposés sur deux lignes, contournent le médaillon et servent de bordure. On a supposé que l'évêque représenté était Henri de Blois, frère du roi Étienne, évêque de Winchester, de 1139 à 1146, et l'on a cru pouvoir attribuer cet émail à Limoges, par la seule raison que Henri de Blois était Français. Rien d'abord ne paraît constater d'une manière certaine que l'évêque représenté soit Henri de Blois ; le fût-il, ce ne serait pas une raison pour que l'émail fût de Limoges. L'émail, au contraire, appartient par son style et par le ton de ses couleurs à l'école rhénane. Il a les mêmes dispositions et la même dimension que les émaux de la châsse de

Deutz [1]. La faconde poétique des inscriptions suffirait seule pour signaler l'école allemande. Si l'émail n'a pas été exécuté dans les provinces rhénanes, il a pu être fait à Paris par les artistes lorrains qui y avaient été appelés par Suger dès le commencement de 1145. Il est fort possible aussi qu'il soit postérieur à la mort de Henri de Blois. Cette pièce ne peut donc apporter aucune lumière dans le débat.

Après l'émail où l'on a cru voir Henri de Blois, les plus anciens de ceux qui ont été attribués à Limoges sont la belle plaque du Musée du Mans, qui passe pour reproduire la figure de Geoffroy Plantagenet, duc d'Anjou et du Maine, mort en 1151, et les deux plaques du Musée de Cluny dont l'une représente l'Adoration des mages, et l'autre, saint Étienne de Muret conversant avec saint Nicolas [2]. Dans nos *Recherches sur la peinture en émail*, nous avons dit que c'était à la tradition seule que la plaque du Mans devait cette attribution. Le Père Anselme [3] la citait en 1725, et Montfaucon en donnait la description, avec une détestable gravure de la figure, en 1730 [4], en ajoutant qu'elle existait alors dans l'église cathédrale de Saint-Julien du Mans, fixée au deuxième pilier de gauche, proche le jubé. L'inscription gravée et émaillée que l'artiste a placée au-dessus de la tête du guerrier est conçue en ces termes : « Ton épée, prince, » a dispersé la multitude des brigands, et la paix réta- » blie a donné le repos aux églises. » Comme elle nous paraissait l'unique document qui pût servir à déter-

(1) Nous l'avons décrite, t. II, p. 232, et plus haut, p. 459.
(2) Voyez, p. 465 et 466, la description de ces tableaux d'émail.
(3) *Histoire généalogique*; édit. de 1726-1733, t. VI, p. 19.
(4) *Monuments de la monarchie française*, t. II, p. 70.

miner le nom du personnage, nous avions pensé qu'on devait y voir plutôt Henri que Geoffroy Plantagenet. Celui-ci, disions-nous, soutint une guerre de huit ans contre Louis VII et les Normands, pour obtenir le duché de Normandie que lui disputait le comte de Blois. A l'occasion d'une autre guerre contre Louis VII, postérieure à celle-ci, il s'était attiré les censures du pape Eugène III, et il mourut sans en avoir été relevé. La vie de Geoffroy, en vérité, ne présente aucun fait de nature à motiver l'inscription. Elle s'applique avec bien plus de raison à Henri Plantagenet, fils de ce prince, qui, par son mariage avec Éléonore d'Aquitaine, devint souverain de la Guyenne, du Poitou, de l'Auvergne, et du Limousin où l'on suppose que fut fabriquée cette plaque émaillée. Ce prince débuta par mettre un frein au pouvoir aristocratique des barons. Il fit démolir les châteaux fortifiés, élevés par eux de tous côtés, qui servaient d'asile aux criminels et aux gens de guerre coupables de toutes sortes d'exactions : voilà pour le premier vers de l'inscription. Les coutumes que Henri Plantagenet, devenu roi d'Angleterre, avait fait édicter par le parlement de Clarendon, et ensuite le meurtre de saint Thomas Becket, attirèrent, il est vrai, sur la tête de ce prince les foudres de l'Église; mais la pénitence publique à laquelle il se soumit, devant la châsse du martyr, le fit rentrer en grâce auprès du pape et du clergé, et rendit la paix à l'Église, cruellement agitée dans ses vastes États à la suite de cet événement : ce fait est l'explication du second vers. Henri Plantagenet, ajoutions-nous, mourut en 1189, et fut enterré à Fontevrault. On comprend dès lors qu'un tableau commé-

moratif de ce prince ait été placé dans la cathédrale de la ville du Mans, capitale du duché d'Anjou, son premier héritage. Quant à Geoffroy Plantagenet, ses restes reposant dans cette église, il n'y avait pas de raison pour lui rendre le même hommage qu'à son fils Henri, dont la sépulture était ailleurs. Au surplus, en admettant la vérité dans la tradition qui désigne Geoffroy Plantagenet comme le personnage représenté, ce ne serait pas un motif pour reporter jusqu'à 1151 la confection de la plaque reproduisant son image. Eût-elle fait partie, comme on l'a prétendu, du tombeau de Geoffroy, cette date ne lui appartiendrait pas davantage, et il resterait encore à déterminer l'époque où fut achevé le tombeau du prince. Mais la plaque n'a jamais fait partie d'un tombeau : ce n'est pas un fragment détaché ; elle forme à elle seule un tout complet, exécuté peut-être bien après la mort du prince.

M. Hucher, archéologue du Mans, dans une dissertation très-développée, a contesté nos appréciations [1]. Il établit d'abord que la tradition avait été déjà constatée antérieurement au Père Anselme, dans l'*Histoire des comtes du Maine*, publiée en 1643 par Trouillard, qui avait dit que le « portrait de Geoffroy est gravé dans une « table de cuivre émaillé, et affiché à une des colonnes « de la nef de l'église du Mans. » La tradition est respectable, et nous l'admettrions volontiers s'il y avait le moindre document qui vînt à l'appui. D'ailleurs, il s'agit moins, pour l'objet qui nous occupe, d'établir qui est représenté dans la plaque, de Geoffroy ou de Henri

[1] *L'émail de Geoffroy Plantagenet; Bulletin monumental*, t. XXVI, p. 669.

Plantagenet, que de connaître la date de l'exécution de l'émail. Sur ce point important, M. Hucher émet une affirmation qui, si elle était justifiée, donnerait à la question une solution décisive. Le tombeau de Geoffroy, suivant lui, avait été préparé, quand il vivait encore, par l'évêque du Mans, Guillaume de Passavant, et la plaque émaillée était fixée sur le tombeau. L'achèvement du tombeau serait donc limité entre l'année 1142, dans laquelle le prélat fut intronisé, et 1151, date de la mort de Geoffroy. A l'appui d'une assertion aussi absolue, M. Hucher cite une chronique écrite par un moine Jean, du monastère de Marmoutier, et dédiée à l'évêque Guillaume († 1187). Cette chronique, d'après M. Hucher, contiendrait les faits importants qu'il articule. Voici comment il traduit le latin du chroniqueur : « Dans l'année » de l'incarnation du Seigneur, le 7 des ides de septem- » bre, à l'âge de quarante et un ans, le victorieux duc de » Normandie... Geoffroy, revenant de s'aboucher avec » le roi Louis, et déjà souffrant d'une fièvre pernicieuse, » fut forcé de s'aliter à Château-du-Loir. Là... après » avoir fait de larges distributions d'aumônes, il rendit » son âme au ciel et son corps à la terre..... Geoffroy fut » inhumé dans la très-sainte église de Saint-Julien du » Mans, dans un magnifique tombeau que l'évêque » Guillaume, par un sentiment de pieuse reconnaissance, » avait fait élever en l'honneur de son nom. On y voit » l'image révérée du comte magnifiquement dorée et » émaillée, dans l'attitude d'un prince qui semble vouloir » abattre l'orgueil des superbes et faire grâce aux » humbles. »

Tout en contestant nos appréciations, M. Hucher

nous fait l'honneur de nous reconnaître « comme un » écrivain sérieux qui cherche ardemment la vérité et » qui la découvre souvent » . Pour répondre à la bonne opinion de M. Hucher sur notre compte, nous avons dû examiner de nouveau la question et surtout recourir au texte de l'auteur qu'il invoque. Nous devons dire tout d'abord que nous avons été fort étonné de n'y pas trouver ce que M. Hucher lui fait dire, à savoir : que le tombeau de Geoffroy avait été élevé de son vivant et que l'image du comte qu'on y voyait était dorée et émaillée. Examinons tour à tour ces deux points, mais avant tout faisons connaître le texte à nos lecteurs. Le chroniqueur s'exprime ainsi : « Humatus est autem in » sanctissima B. Juliani Cœnomanensis ecclesia, in nobi- » lissimo mausoleo quod ei nobilitati episcopus piæ recor- » dationis Guillelmus nobiliter extruxerat. Ibi siquidem » effigiati comitis reverenda imago, ex auro et lapidibus » decenter impressa, superbis ruinam, humilibus gra- » tiam distribuere videtur [1]. » La traduction littérale est la seule qu'il faille employer lorsqu'on veut rechercher le véritable sens d'un auteur du moyen âge. La voici : « Il a été inhumé dans la très-sainte église de » Saint-Julien du Mans, dans un très-noble mausolée que » l'évêque Guillaume, de pieuse mémoire, avait élevé à » sa gloire. Là, l'image révérée du comte, représentée en » or et en pierre et gravée avec art, semble répartir aux » superbes la ruine et le pardon à ceux qui s'humilient. » Non-seulement on ne lit pas dans le texte, comme l'a

[1] Johannis Monachi... *Historia Gaufredi ducis Normannorum*... libri duo..., ap. Dom Bouquet, *Recueil des Historiens des Gaules*, t. XII, p. 530.

avancé M. Hucher, que le tombeau a été élevé du vivant de Geoffroy, mais on n'y trouve pas même le plus léger indice d'un fait aussi singulier. Du plus-que-parfait extruxerat, sur lequel s'appuie sans doute M. Hucher pour soutenir l'addition qu'il veut faire au texte, on ne peut tirer d'autre conséquence, sinon que le tombeau existait antérieurement à la mort de l'évêque Guillaume et au moment où l'auteur de la chronique a publié son livre. Si le moine Jean avait écrit sa chronique au moment même de la mort de Geoffroy, et en rendant compte de visu de ses funérailles dans l'église du Mans, célébrées peu de jours après sa mort, le plus-que-parfait extruxerat prouverait évidemment que le tombeau avait été élevé antérieurement à la mort du prince. Il n'en est pas ainsi. Le moine Jean a dédié sa chronique à l'évêque Guillaume, il est vrai, mais Guillaume n'est mort qu'en 1187[1], plus de trente-cinq ans après le comte Geoffroy, et c'est dans ce long intervalle de temps qu'il l'a écrite. Notre auteur n'avait pas connu le comte, souverain de son pays; il ne savait rien par lui-même ni par ses parents, puisque pour écrire l'histoire de ce prince il s'est renseigné, comme il le dit lui-même, auprès de différentes personnes élevées en dignité qu'il nomme. On a ainsi la preuve qu'il n'était pas né, ou tout au moins qu'il était encore dans la première enfance, à l'époque de la mort de Geoffroy. Sa chronique émane d'un homme fait, et qui devait déjà être posé dans la société pour pouvoir se permettre d'interroger les vieillards de haute condition qui avaient été à la cour du comte et qui occupaient encore de grandes fonctions. On

[1] *Gallia christiana*, t. XIV, p. 384.

ne saurait donc donner moins de trente ans au moine Jean au moment où il a écrit son histoire, et en lui supposant même dix ans en 1151, on voit qu'il n'a pas dû l'écrire moins de vingt ans après la mort du comte. Il y a mieux; s'il a dédié sa chronique à l'évêque Guillaume, il est constant qu'il ne l'a publiée qu'après la mort de celui-ci. Les mots piæ recordationis, qui s'appliquent à l'évêque, le prouvent évidemment. M. Hucher, qui craint cette objection, donne à ces mots l'interprétation de « par un sentiment de pieuse reconnaissance »; mais elle est inadmissible, car elle offre un contre-sens. La traduction par « de pieuse mémoire », qui constate que la personne dont on parle n'existe plus, est indiquée par la place que les mots piæ recordationis occupent entre episcopus et Guillelmus. Le chroniqueur a donc pu se servir du plus-que-parfait dans tous les cas et dire que Geoffroy avait été inhumé dans un tombeau que lui avait élevé l'évêque Guillaume, sans qu'on doive en induire un fait aussi singulier, que ce tombeau avait été préparé du vivant du prince. Le bon sens et les faits historiques repoussent d'ailleurs l'assertion que M. Hucher a mise le premier en avant. Geoffroy Plantagenet, né le 24 août 1113 (1), est mort le 7 septembre 1151, non pas même à quarante et un ans, comme le dit le moine Jean, mais à trente-huit ans, c'est-à-dire dans toute la force de l'âge. Ce n'est pas à une maladie de langueur et qui ait fait prévoir sa mort qu'il a succombé, mais à une pleurésie qu'il avait gagnée en se baignant, ayant chaud, dans la rivière (2); comment

(1) *L'Art de vérifier les dates*, t. II, p. 852.

(2) *Gesta consulum Andegavensium*, ap. Dacherii *Spicilegium*, t. X, p. 509.

croire qu'on ait élevé un tombeau à un homme plein de vie et de santé? Quel que soit l'amour que Guillaume ait porté à son souverain, il ne peut avoir eu cet excès de prévoyance, qui, suivant la juste expression de M. de Verneilh, aurait passé auprès des empereurs romains pour un crime de lèse-majesté. Voyons maintenant les auteurs qui ne démentent pas moins que le bon sens l'assertion de M. Hucher. Le moine Jean qu'il invoque, dit que le comte, qui revenait d'une entrevue où il s'était abouché avec le roi Louis VII, fut obligé de s'aliter à Château-du-Loir, et que c'est là qu'il mourut. Il ajoute plus loin qu'il fut inhumé dans l'église du Mans dans un tombeau que l'évêque Guillaume avait fait élever, mais il ne dit pas que l'inhumation ait eu lieu dans le tombeau immédiatement après la mort du comte. L'auteur de la vie de cet évêque dans la *Gallia christiana*, s'exprime ainsi : « Guillaume célébra, dans l'année 1151, » les obsèques de Geoffroy, qui avait rendu le dernier » soupir en arrivant à Château-du-Loir. Ensuite le corps » du défunt fut transféré dans l'église cathédrale et en- » seveli avec une grande pompe [1]. » Ainsi, pas un mot du tombeau, ce qui doit faire supposer que ce monument n'existait pas au moment de la translation du corps. Rien n'indique au surplus le temps qui s'est écoulé entre la célébration des obsèques à Château-du-Loir et la translation du corps au Mans. En supposant qu'il y ait été transporté immédiatement après les obsèques, il est à croire, comme le dit M. de Verneilh [2], qu'il fut déposé provisoirement, selon l'usage, sous le

[1] *Gallia christiana*, t. XIV, p. 384.
[2] *Bulletin monumental*, t. XXIX, p. 229.

pavé de l'église du Mans, jusqu'au moment de l'achèvement du mausolée. Un moine du monastère de Marmoutier, qui a écrit, à la fin du douzième siècle, l'histoire des comtes d'Anjou, après avoir signalé la mort de Geoffroy à Château-du-Loir, dit que son corps fut porté au Mans, mais sans parler de son inhumation dans un tombeau déjà élevé; il ajoute seulement qu'il existait de son temps un mausolée digne de ce prince [1]. Ainsi, non-seulement rien ne vient appuyer l'assertion de M. Hucher, mais tout la repousse, et il faut reconnaitre que le tombeau du comte Geoffroy a été élevé après sa mort, ce qui nous conduit déjà tout au moins à l'année 1152, et probablement au delà.

Voyons maintenant si l'image qui pouvait se trouver sur le tombeau du comte était, comme le dit M. Hucher, exécutée sur une plaque d'émail. L'archéologue peut certainement interpréter les expressions d'un auteur du moyen âge, rechercher ce qu'il a voulu dire et tâcher de donner un sens à des textes souvent fort obscurs; mais il n'est pas permis, pour le besoin de son opinion, d'ajouter au texte, dans une traduction, des mots qui n'y sont pas, et de lui donner, sans l'accompagner d'un commentaire, un sens complétement différent du sens littéral. C'est ce que fait cependant M. Hucher. Il traduit hardiment le texte par : « l'image révérée du comte magnifiquement dorée et émaillée », en y ajoutant le mot émaillée qui n'y est pas, puis il en tire cette conclusion : « Cette » image, ex auro et lapidibus impressa, est évidemment » notre émail incrusté à la manière byzantine sur fond

[1] *Gesta consulum Andegavensium*, ap. Dacherii *Spicilegium*, t. X, p. 509.

» d'or. » Nous ne comprenons pas cette phrase sous la plume d'un archéologue qui a l'émail dont il parle sous les yeux et qui répond à des gens qui le connaissent. La figure, en effet, n'est pas sur fond d'or comme on en voit souvent; le personnage, le fond et la bordure du tableau sont exécutés en émail; l'or n'apparaît que pour tracer les linéaments du dessin et les lionceaux des armoiries; on n'y voit pas la moindre pierre, et il est impossible d'appliquer à cette image entièrement colorée ces termes du texte : ex auro et lapidibus impressa. Comment supposer que le moine Jean, qui entrait dans des détails sur la manière dont la reproduction de la figure était faite, n'ait pas parlé de sa coloration, qui est la partie dominante dans la représentation sur la plaque émaillée ?

Nous croyons qu'on peut interpréter d'une manière plus saine le texte du moine Jean. L'ensemble de la phrase ne permet pas de voir une statue dans l'effigie du comte : il ne peut s'agir là que d'une représentation sur une surface plane; cette image est produite par la gravure, impressa, et les matières employées sont l'or et les pierres, imago ex auro et lapidibus. Nous ferons bon marché de l'or et nous voulons bien ne voir là, comme M. Hucher, qu'une image dorée, parce que les auteurs du moyen âge ne se gênaient pas pour nous donner du bronze ou de l'argent doré pour de l'or, mais quant au mot lapidibus, il faut bien en faire quelque chose, et l'on ne peut confondre des pierres avec de l'émail. Nous pensons donc que la plaque tumulaire qui couvrait la tombe du comte était de plusieurs sortes de marbres, lapidibus, que l'image du défunt y était gravée

en profondes intailles, suivant un usage très-fréquent au douzième siècle, impressa, et que ces intailles étaient dorées ; que peut-être même certaines parties de l'armure et des vêtements étaient de métal doré. C'est, à notre avis, la seule manière d'interpréter l'imago impressa ex auro et lapidibus.

Nous trouvons une preuve en faveur de notre opinion dans deux documents publiés par M. Hucher. Le tombeau de Geoffroy a été détruit seulement en 1562 par les protestants. Un procès-verbal, qui existe dans les archives du chapitre de l'église du Mans, constate les plaintes et les doléances des chanoines à ce sujet, et voici la description que l'on y fait du tombeau de Geoffroy : « Entre les dicts deux autelz derniers, contre un » pillier, vers ladite nef, y avoit un monument et sépul- » ture de pierre de taille d'un seigneur anglois fort antic- » que et magnificque, amorty en franc d'espic, sur lequel » il y avoit trois testes fort anticques dont l'une estoit » de marbre vallant huit cens livres tournois ». Comme on le voit, on n'y dit pas un mot de la plaque de cuivre émaillée qui avait une valeur et qu'on n'aurait pas manqué de mentionner puisqu'on faisait une estimation ; on constate, au contraire, qu'il y avait une tête de marbre, qui devait très-probablement être celle du comte Geoffroy. Un autre « procès-verbal de la ruine, » pillage et ravagement de l'église du Mans » existe à la bibliothèque de cette ville et est cité par M. Hucher. On y décrit le tombeau de Geoffroy comme étant celui « où avoit esté inhumé un Anglois. » Mais on ne trouve dans la description aucune mention de l'émail. Cette attribution du tombeau à un Anglais est encore une nou-

velle preuve que la plaque émaillée n'y était pas attachée ; sans cela l'inscription qui s'y trouve et les armoiries des comtes d'Anjou sur le bouclier auraient toujours fait reconnaître la tombe pour celle d'un ancien souverain du pays, et n'auraient pas permis de la confondre avec celle d'un Anglais inconnu.

Enfin, Trouillard vivait, comme le fait observer M. Hucher, à une époque relativement rapprochée de l'année 1562. Pour écrire son *Histoire des comtes du Maine*, il avait dû se renseigner auprès de vieillards qui avaient pu voir le tombeau dont il parle, et cependant il ne dit pas que la plaque émaillée en ait fait partie, mais seulement qu'elle est fixée à une des colonnes de la nef de l'église. Faut-il répondre à cet argument de M. Hucher que « la plaque est percée de trous qui ont dû servir à la » fixer sur le tombeau »? Mais ces trous ne signifient rien, puisqu'ils étaient également nécessaires pour l'attacher sur l'entre-colonnement ou pied-droit à surface plane où, d'après M. Hucher, on voit encore la trace de l'emplacement qu'elle a occupé.

Il est donc parfaitement établi que la belle plaque émaillée que possède le Musée du Mans n'a pas été détachée du tombeau de Geoffroy Plantagenet. C'était un tableau commémoratif qui formait à lui seul, comme nous l'avons dit, un tout complet. Du moment que la plaque ne faisait pas partie du tombeau, il n'y a aucun monument, et l'on ne produit aucun texte qui établisse positivement que le personnage représenté soit Geoffroy. Nous n'avons donc pas eu tort de dire que c'est la tradition seule qui a établi cette attribution. Il y a mieux, c'est qu'il est fort possible qu'on ne la doive qu'à Trouil-

Cette longue dissertation nous a souvent éloigné de notre sujet; résumons-la, afin d'en faire ressortir ce qui peut aider à la solution de la question qui nous intéresse, à savoir, à quelle époque a dû être exécutée la plaque émaillée du Musée du Mans attachée jadis à un pilier de l'église Saint-Julien.

En admettant même avec M. Hucher que l'évêque Guillaume ait élevé un tombeau à Geoffroy Plantagenet du vivant de ce prince, on ne saurait supposer qu'il débuta dans sa prélature par faire exécuter ce travail. A l'époque de son intronisation, en 1142, l'église du Mans était en reconstruction, et il s'occupa d'abord de la faire achever. M. Hucher a signalé une date de 1145 sur un des piliers du chœur qui furent reconstruits à cette époque[1]; mais après les piliers, il fallut élever les voûtes et couvrir le toit, et ce ne peut être qu'après l'achèvement des grosses constructions qu'on dut faire les travaux intérieurs et surtout les travaux d'art. L'exécution du tombeau serait donc reportée, même dans l'hypothèse de M. Hucher, à une époque très-rapprochée de la mort de Geoffroy.

Mais nous avons prouvé que la tombe de ce prince n'avait pu être élevée qu'après sa mort, c'est-à-dire au plus tôt en 1152; la plaque émaillée y eût-elle été attachée, on ne saurait en faire remonter l'exécution à une époque antérieure. Au surplus, les descriptions du tombeau données de visu, au douzième siècle, par le moine Jean et par l'auteur des *Gesta consulum Andegavensium*, de même que celles qui sont contenues dans les procès-verbaux de 1562, rédigées peu de jours après sa destruction, établissent positivement que la plaque d'émail

[1] *Bulletin mon.*, t. XXVI, p. 685.

n'en faisait pas partie. Dès lors il ne reste ni monument ni texte pour établir, ni même pour faire préjuger quel est le personnage représenté et à quelle époque la plaque émaillée a été attachée à l'un des piliers de l'église du Mans, et l'on en est réduit sur ces deux points à des appréciations. Sur le premier, la tradition qui veut qu'on y voie le comte Geoffroy existe, il est vrai, mais cette tradition ne date que du dix-septième siècle. C'est l'historien Trouillard qui le premier nomme ce prince, sans appuyer cette attribution sur aucun document, et très-probablement dès lors d'après son appréciation personnelle. Sur le second point, en l'absence de tout document, on ne peut dire qu'une chose avec quelque certitude, c'est que la plaque appartient à la seconde moitié du douzième siècle. Nous persistons donc à penser que du moment où le tombeau du comte Geoffroy, enrichi de son image de marbre, existait dans l'église, il est plus rationnel de supposer que la plaque d'émail reproduit son fils Henri, souverain de l'Anjou, dont la sépulture était ailleurs, et qu'elle y a été placée peu de temps après sa mort auprès du tombeau de son père. C'est donc de l'année 1189 ou de l'année suivante qu'il faut la dater.

Nous avions dit dans nos *Recherches sur la peinture en émail,* que la plaque du Mans offrait un travail de ciselure et d'émaillerie plus avancé que celles du Musée de Cluny dont nous allons parler; M. de Verneilh, qui fait la même remarque, voudrait en conséquence la rattacher à l'école allemande, naturalisée, dit-il, à Saint-Denis par Suger. Il n'y a aucune raison d'adopter cette conclusion, si cette plaque n'a été exé-

cutée qu'en 1189. Si elle avait été faite au contraire en 1152, immédiatement après la mort de Geoffroy, M. de Verneilh pourrait avoir raison.

Arrivons maintenant aux deux plaques émaillées du Musée de Cluny. Du Sommerard supposait que ces deux plaques provenaient d'une couverture de livre. L'abbé Texier, de son côté, pensait qu'elles avaient pu appartenir à l'autel de l'abbaye de Grandmont, et il en a reporté la fabrication à l'année 1165, durant laquelle l'église de Grandmont fut dédiée par l'archevêque de Bourges : « Elle venait d'être terminée, dit le savant archéologue, » et décorée d'un maître-autel en cuivre doré et » émaillé [1]. » Si l'autel en cuivre émaillé de Grandmont a été érigé en 1165, et si les plaques en faisaient partie, l'origine de ces émaux se rattacherait à une époque antérieure à la lettre du moine Jean, de 1170. Mais les documents écrits ne nous permettent de croire, ni que l'autel émaillé de Grandmont ait été élevé en 1165, ni que ces plaques puissent en provenir. A la vérité, l'église de Grandmont fut consacrée le 4 septembre 1165, sous le gouvernement de Pierre de Boschiac († 1172), qui avait été élu abbé dans les derniers jours de février de la même année [2]; mais les auteurs de la *Gallia christiana*, qui nous révèlent ces particularités, nous font connaître aussi que les prédécesseurs de Pierre de Boschiac avaient édifié seulement la nef, et que ce fut cet abbé qui construisit le chœur et l'abside [3]. Il n'est pas possible que

(1) *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 72.

(2) *Gallia christiana*; édit. de 1656, t. III, p. 494.

(3) Iste (Petrus de Boschiac) ecclesiam perfecit ex parte capitis usque ad ingressum chori clericorum, quæ antea inchoata fuerat et facta a parte inferiori. *Idem*, p. 495.

toute la partie comprise entre la nef et le chevet, dans une église aussi importante que celle de l'abbaye de Grandmont, ait été terminée dans les six mois qui s'écoulèrent entre l'élection de Pierre de Boschiac et la consécration de l'église. On fit donc très-probablement la cérémonie dans la nef, sans attendre l'achèvement du chœur et de l'abside. Comme le maître-autel ne pouvait être établi qu'après l'achèvement du chœur, il fallut procéder à la dédicace avec un autel provisoire. Ce fait de consécration partielle d'une église se rencontre très-fréquemment au moyen âge. Nous en avons un autre exemple au douzième siècle dans l'église de Saint-Denis, reconstruite par Suger, dont la nef fut dédiée en 1140, et le chœur avec le chevet en 1144 [1]. Quoi qu'il en soit de cette conjecture, rien ne constate que le premier maître-autel de l'église de Grandmont ait été revêtu, dès l'origine, de plaques de cuivre émaillé. On peut, en tout cas, affirmer que celles du Musée de Cluny n'émanent pas de cette source. En effet, si l'autel a malheureusement péri en 1793, il nous en reste deux descriptions. La première a été écrite au seizième siècle par le frère Lagarde, religieux de l'abbaye de Grandmont, et l'abbé Texier nous en a conservé le texte [2]. La seconde est contenue dans un inventaire de l'abbaye, dressé en 1771 par le délégué de l'intendant de la généralité de Limoges [3] : « Le contre-retable et le devant de » l'autel, porte la description du seizième siècle, est de

(1) SUGERII *Lib. de consecratione ecclesiæ*, et *Lib. de reb. in admin. sua gestis*, apud DUCHESNE, *Hist. Franc. script.*, t. IV, p. 343 et 354.
(2) *Essai sur les argentiers et émailleurs de Limoges*, p. 72.
(3) M. LEYMARIE, *le Limousin historique*, p. 163.

» cuivre esmaillé; et y sont les histoires du Vieux et » Nouveau Testament, les treize apôtres et autres saincts, » le tout avec eslévation en bosse... » « L'ancienne dé- » coration et devant d'autel, dit l'inventaire de 1771, » est de cuivre jaune, émaillé en bleu, avec grand » nombre de figures en relief. » Ainsi, l'autel et le retable de l'église de Grandmont étaient ornés de figures en relief se détachant sur un fond d'émail bleu. Or les plaques du Musée de Cluny, qui reproduisent de plates peintures en émail incrusté, n'ont aucune similitude avec ces figures en relief. Ces figures, d'ailleurs, en relief et dorées, se détachant sur fond d'émail, indiquent un travail du treizième siècle, et non du douzième. On ne saurait donc, sous aucun rapport, admettre l'autel émaillé de Grandmont comme preuve justificative de l'existence, à Limoges, de la peinture en émail incrusté dès l'année 1165.

L'émail qui représente saint Nicolas conversant avec saint Étienne de Muret provient évidemment d'une châsse de ce dernier, et nous puisons dans l'inventaire de l'abbaye de Grandmont de 1790 la certitude que le trésor en possédait une très-belle. Dans cet émail, la tête de saint Étienne de Muret étant sans nimbe, on en a conclu qu'il était antérieur à la canonisation du saint, en 1189. L'absence du nimbe ne doit être imputée, selon nous, qu'à la négligence de l'émailleur; car il serait inouï, dans l'Église chrétienne, qu'on eût représenté un épisode miraculeux de la vie d'un homme avant qu'il eût été canonisé, quelle que fût sa renommée de sainteté. Après la mort de saint Étienne, arrivée dans son ermitage de Muret en 1124, les moines de l'ordre

qu'il avait fondé se transportèrent à Grandmont, près de Limoges, et construisirent dans cet endroit un monastère et une église; puis, retournant à Muret, pour y chercher le corps de leur fondateur, ils le déposèrent sous les stalles de l'enceinte sacrée, en avant de l'autel [1]. Mais lorsque la canonisation du saint fondateur de l'ordre de Grandmont eut été proclamée par une bulle du pape Clément III, c'est-à-dire à la fin de 1189, son corps fut tiré de la terre en grande pompe et placé au-dessus de l'autel de la nouvelle église, qui avait été terminée, entre 1166 et 1172, sous l'abbé Pierre de [illegible] [2]. Ce fut bien certainement à cette occasion qu'on fit faire la belle châsse de cuivre émaillé décrite en ces termes dans l'inventaire du trésor de Grandmont de 1790 : « Une grande châsse de bois en dos d'âne, « couverte de cuivre doré et émaillé, extrêmement enri« chie et ornée de pierres précieuses, de cristaux, etc.; « ayant trois pieds trois pouces de long, un pied de « large et deux pieds neuf pouces de hauteur; ouvrant,

(1) [illegible] ad locum (Grandimontem) divina revelatione compertum, [illegible], ecclesiam et domos ad habitandum, jussione [illegible] omni festinatione fecerunt; quibus vili schemate [illegible], reversi sunt Muretum, et accipientes sanctissimi [illegible] corpus, transtulerunt illud in Grandimontem, paucisque [illegible] condiderunt subtus presbyterium ante altare. *Vita sancti Stephani Muretensis*, ex veteri codice, apud LABBE, *Nova Bibl.*, t. II, p. [illegible].

(2) Convocatis igitur a legato apud Grandimontem multis archiepiscopis [illegible] corpus beatissimi Stephani confessoris a loco, ubi humatum [illegible] ante altare jacebat, cum digno honore elevatum [illegible] precedente..... deducitur et super altare ecclesiæ Grandimontensis [illegible] Mariæ Virginis honorifice collocatur. *Idem*, p. 682. — [illegible] abeunte, a terra elevatur..... *Gallia christiana*, édit. de 1656, t. III, p. 497.

» par un bout, avec une clef et une serrure. Nous y » avons trouvé un sachet de taffetas en drap noir, con- » tenant plusieurs grands ossements et autres reliques de » saint Étienne de Muret, comme nous l'a appris l'éti- » quette en parchemin et en caractères gothiques [1]. » Cette châsse, donnée à l'église de Razès, en 1790, a disparu pendant la tourmente révolutionnaire de 1793. La plaque du Musée de Cluny, qui représente saint Étienne de Muret conversant avec saint Nicolas, doit en provenir : elle décorait, soit le coffre, soit le couvercle en dos d'âne, et elle concorde par sa dimension avec les proportions que l'inventaire de 1790 attribue au monument. Toutefois, il résulte des faits que la châsse de saint Étienne n'a pas été exécutée avant 1189, puisque, jusqu'à cette époque, le corps du saint était resté en terre dans la sépulture où il avait été placé peu après 1124. L'autre plaque du Musée de Cluny, où l'on voit l'Adoration des Mages, peut avoir appartenu aussi à cette châsse. Sans aucun doute, elle est de la même époque que celle où est reproduit saint Étienne de Muret; c'est le même faire, ce sont les mêmes émaux; les deux plaques doivent être sorties de la main du même artiste.

Isembert, qui fut abbé de Saint-Martial, de 1174 à 1178, a été cité comme ayant composé pour saint Alpinien une châsse de cuivre émaillé [2]. Geoffroi, dans sa chronique, se borne à dire que cette châsse était d'un admirable travail, sans donner à entendre qu'elle fût

(1) *Inventaire du trésor de Grandmont*, rapporté par M. Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 260.

(2) L'abbé Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 65.

raisons particulières, propres à justifier le choix de cette époque, et nous pensons avoir suffisamment prouvé qu'aucun de ces monuments n'est antérieur à la lettre du moine Jean, de l'année 1170. On peut donc, ce nous semble, résumer ainsi notre dissertation. L'appel que fit Suger, au commencement de 1145, d'ouvriers allemands, pour exécuter une colonne entièrement recouverte de tableaux en émail sur cuivre, fournit la preuve authentique qu'il n'existait pas alors en France d'artistes capables de faire un pareil travail [1]. Le silence absolu des historiens de l'Aquitaine du onzième et du douzième siècle sur la pratique de l'émaillerie dans cette province, et l'examen des monuments émaillés subsistants que l'on attribuait au douzième siècle, sont venus corroborer cette preuve. Le premier texte qui révèle l'existence de l'émaillerie sur cuivre à Limoges est de 1170; il est donc postérieur de vingt-cinq ans à l'époque où ces orfèvres émailleurs de la Lotharingie vinrent s'installer à Saint-Denis à la demande de Suger. Ce texte émane d'un homme qui habitait une province limitrophe de l'Aquitaine, d'un prêtre qui avait dû être immédiatement instruit de ce mode d'ornementation des instruments du culte adopté par Limoges, d'un émigrant qui, dans l'intention de faire une offrande convenable à une abbaye d'Angleterre, y portait naturellement ce que les

[1] Voyez plus haut, p. 663. La croix ayant été terminée et élevée sur cette colonne revêtue d'émaux, fut consacrée par le pape Eugène le jour de Pâques 1147. Comme les orfèvres allemands avaient mis deux ans pour faire les émaux de la colonne, le travail doit avoir été entrepris dans les premiers mois de 1145. Sugerii *Lib. de reb. in admin. sua gestis*, ap. Duchesne, t. IV, p. 345, et *l'Art de vérifier les dates*, p. 286.

fabriques françaises avaient le plus récemment mis en œuvre. La nouveauté des productions de l'émaillerie limousine, en 1170, est démontrée par l'isolement de la lettre du moine Jean. Si la fabrication de Limoges eût été en grande activité à cette époque, on en rencontrerait d'autres traces; mais c'est là le seul document que l'on connaisse. Une autre preuve résulte de l'examen des monuments subsistants : c'est qu'on ne peut même en reporter aucun avec certitude à cette date de 1170. En admettant que la plaque du Musée du Mans ait été faite dans l'année où mourut Geoffroy Plantagenet, cette pièce d'émail serait encore postérieure de sept années à l'arrivée en France des orfévres allemands, auteurs des tableaux d'émail de Saint-Denis. Il est donc très-probable que la fabrique de Limoges était bien près de son début en 1170.

Si l'on consulte l'histoire, et qu'on veuille faire attention au cours naturel de certains événements qui entraînent toujours les mêmes conséquences, on s'expliquera sans peine comment l'établissement de la fabrication des émaux sur cuivre à Limoges peut avoir eu lieu vers cette époque. Il est hors de doute que les tableaux d'émail exécutés par les orfévres allemands qu'appela Suger durent produire une grande sensation. Cette brillante et inaltérable ornementation du cuivre, matière de peu de valeur, était merveilleusement applicable aux instruments du culte que l'on produisait en nombre considérable dans ce temps de piété fervente, où tant de temples étaient réédifiés ou restaurés; elle convenait surtout à la représentation des scènes de la vie des saints dont les ossements, recherchés en tous

lieux et apportés de l'Orient, étaient renfermés dans des châsses exposées sur les autels à la vénération du peuple. Peu d'années s'étaient écoulées depuis que la colonne de la croix de Suger étalait à tous les yeux, dans l'église de Saint-Denis, ses belles peintures en émail incrusté, lorsque Louis VII et Éléonore d'Aquitaine firent prononcer leur divorce par le concile de Beaugency-sur-Loire (18 mars 1152). Bientôt après, la reine de France, redevenue duchesse d'Aquitaine, épousa le jeune Henri Plantagenet, souverain de la Normandie et de l'Anjou, qui réunit ainsi sous sa domination toute la Gaule occidentale, depuis l'embouchure de la Somme jusqu'à celle de l'Adour, sauf la presqu'île bretonne. En 1154, Henri Plantagenet mit sur sa tête la couronne d'Angleterre. Ces graves événements suscitèrent entre Louis VII et Henri une inimitié qui se traduisit trop souvent en guerres fatales aux provinces; mais Henri, le plus grand homme de guerre de son temps, était aussi le politique le plus habile, et ce ne fut pas seulement par les armes qu'il chercha à abaisser la puissance de son rival, seigneur suzerain de ses possessions françaises. On peut être assuré que ce prince, qui eut l'énergie de publier de fortes lois pour rendre le peuple indépendant des barons, et qui concéda des priviléges et des franchises aux villes de ses États, sut aussi appuyer de ses efforts le développement du commerce et des arts industriels. L'émaillerie, qui promettait de prendre un si grand essor, dut fixer ses regards, et, sans aucun doute, il s'efforça d'en introduire la pratique dans ses États. Limoges, ville importante du duché d'Aquitaine, était une colonie romaine; sa réputation dans les travaux d'orfévrerie

remontait à une haute antiquité, et il est constant qu'elle était déjà célèbre, à cause de son orfévrerie, sous le roi Dagobert; les orfévres s'y étaient succédé sans interruption, et, à l'époque dont nous nous occupons, elle avait produit des pièces remarquables. Il était donc tout naturel que cette nouvelle industrie de l'émaillerie fût importée à Limoges, de préférence à toute autre ville. A quel moment en eut lieu l'importation? On ne saurait le préciser exactement. Mais si l'on fait attention d'abord que les premières années qui suivirent le mariage de Henri Plantagenet avec Éléonore furent employées par ce prince à guerroyer, soit en Angleterre pour s'assurer la couronne de ce royaume, soit contre son frère Geoffroy qui réclamait le duché d'Anjou, soutenu par le roi Louis VII, et que la paix fut faite entre les deux souverains en 1160; si, d'un autre côté, on considère que la première trace de l'existence de la pratique de l'émaillerie à Limoges n'est pas antérieure à l'année 1170, on sera, nous le pensons, dans le vrai en plaçant la date de cette importation dans l'intervalle qui s'écoula entre 1160 et 1170.

Quels furent les maîtres des Limousins et les importateurs de cette industrie dans l'Aquitaine? Les Grecs, qui dès le sixième siècle avaient pratiqué à Constantinople l'art d'émailler les métaux, et qui devinrent les maîtres des Italiens et des Allemands[1], eurent-ils aussi pour disciples les orfévres de Limoges? La réponse à ces deux questions demande quelques développements. Nous avons fait justice de la fiction qui représentait le doge Orseolo arrivant en France, au dixième siècle, accom-

[1] Voyez plus haut, p. 554 et 590.

pagné d'un cortége d'artistes grecs ou vénitiens qui auraient fondé l'école d'émaillerie de Limoges; il est inutile de revenir sur ce sujet. Mais beaucoup d'autres raisons ont été produites en faveur de l'origine gréco-vénitienne de cette école[1]. Les artistes grecs chassés de l'empire d'Orient par les persécutions des empereurs iconoclastes, avaient été accueillis, a-t-on dit, avec une grande faveur à Venise, où ils importèrent les procédés de l'industrie byzantine. Lorsque la persécution eut cessé, Venise continua à emprunter des artistes à l'Orient pour la construction de ses plus beaux édifices. Ce fut à des artistes grecs que le doge Orseolo confia la réédification de l'église Saint-Marc et l'exécution des grandes mosaïques de ce magnifique temple. A cette époque, les Vénitiens faisaient un grand commerce avec le midi de la France; ils avaient même un comptoir important à Limoges : « Il y avait autrefois à Limoges une rue » nommée Vénitienne, dit B. de Saint-Amable; cette » rue et son faubourg étaient habités par des marchands » vénitiens. Ce qui commença l'an 979, et ce qui obligea » les Vénitiens de bâtir ce faubourg et de se loger à » Limoges, fut à cause du commerce des épiceries et » étoffes du Levant, lesquelles ils faisaient venir sur leurs » navires par la voie d'Égypte à Marseille, et conduire » par voiture à Limoges où ils en avaient établi un grand » magasin[2]. » Tels sont les motifs sur lesquels on s'est

(1) Entraîné par l'autorité des savants qui, les premiers, cherchèrent à retrouver la trace des arts au moyen âge, nous avions d'abord suivi cette opinion (*Description de la collection Debruge*, p. 180); des études plus approfondies ne nous permettent plus de l'admettre.

(2) De Saint-Amable, *Histoire de saint Martial*, t. III, p. 372, cité par l'abbé Texier, p. 69.

appuyé pour conclure que des artistes gréco-vénitiens suivirent ces marchands au onzième siècle : des architectes auraient bâti un grand nombre d'églises, notamment celle de Saint-Front de Périgueux, dont la forme en croix grecque, les coupoles et le plan rappellent Saint-Marc de Venise; et des émailleurs seraient venus se fixer à Limoges.

Il est possible que des architectes vénitiens se soient établis dans le midi de la France au onzième siècle, et y aient élevé plusieurs églises dans un style qui se rapprochait plus ou moins de celui de Saint-Marc de Venise; mais nous ne voyons aucun texte, aucun monument qui donnent même à présumer la venue en Aquitaine d'orfévres émailleurs ou d'autres artistes de cette nation cultivant les industries qui se rattachent aux arts du dessin. Au onzième siècle, les Vénitiens étaient entièrement livrés au commerce; et puisqu'ils empruntaient leurs artistes à l'étranger, ils n'auraient pu en fournir à la France. Voyons d'abord ce qu'était ce comptoir, fondé à Limoges à la fin du dixième siècle : « L'importance et la présence de ce dépôt sont constatées par un » acte du commencement du onzième siècle, » dit l'auteur d'une histoire de l'abbaye de Saint-Martin-lez-Limoges. « Gérard de Tulle, abbé de cette abbaye, » s'oblige à fournir à perpétuité trois livres de poivre à » Gérald, évêque d'Angoulême, et à ses moines, ce qui » lui était facile, le comptoir des Vénitiens touchant à » son monastère[1]. » Ainsi, les marchands de Venise,

[1] *Histoire ms. de l'abbaye de Saint-Martin-lez-Limoges*, p. 158. Bibl. du séminaire de Limoges, citée par l'abbé Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 30.

qui regardaient Limoges comme l'entrepôt de l'ouest de la France, approvisionnaient cette ville en épices d'Orient; et qui ne sait qu'un tel négoce est peu favorable au développement du goût pour les arts? D'ailleurs l'émaillerie n'étant pas en pratique à Venise à cette époque, il est impossible d'admettre que ces marchands aient eu l'idée d'aller chercher à Constantinople des artistes émailleurs.

Pendant deux siècles, comme nous l'avons rapporté, les émaux incrustés de Limoges ont passé pour byzantins. Bien que cette erreur soit dissipée aujourd'hui, elle a cependant laissé des traces, et les conséquences s'en font sentir encore. On a fini par convenir que les orfévres limousins ont été les auteurs de tous ces émaux considérés si longtemps comme byzantins, mais en soutenant que le style grec très-prononcé dont ces peintures en émail sont empreintes, dénotait assez quels furent les maîtres des Limousins. Il est bien certain que les Limousins, à l'exemple des Allemands et des Italiens, cherchèrent d'abord à donner à leurs émaux l'aspect des émaux byzantins. C'est ainsi que, dans les plus anciens ouvrages de Limoges, les carnations, à moins que les figures ne soient très-petites, les vêtements et tous les accessoires sont rendus par des couleurs d'émail, de même que dans les émaux grecs; mais, entre cet emploi des moyens matériels de distribution de l'émail et l'imitation du style des compositions et du dessin, il y a une grande différence à établir. On peut s'en convaincre en examinant les plaques du Musée de Cluny et celle du Musée du Mans. A la vérité, la totalité du sujet y est exprimée en émail; mais qu'on prenne la peine de comparer ces peintures aux émaux

venus de Constantinople, aux miniatures des manuscrits grecs du dixième et du onzième siècle, aux mosaïques des mêmes époques, sorties de la main des Grecs et qui subsistent encore en Italie, et l'on reconnaîtra sans peine que, dans les deux écoles, le style des compositions ne diffère pas moins que celui du dessin. Dans les émaux de Limoges que nous citons, le caractère du dessin est solennel; c'est le style français marchant déjà dans sa propre voie, comme le dit fort bien M. de Laborde [1]. Les dômes et les coupoles, surmontés de croissants et de boules, qui remplissent la partie supérieure des plaques, n'ont rien de réellement oriental, et appartiennent à cette architecture de convention que les enlumineurs français employèrent si souvent dans les encadrements des miniatures, depuis le onzième siècle jusqu'au treizième. Qu'il y a loin de ces figures lourdes et trapues des émaux primitifs de Limoges aux figures sveltes et élancées des peintures byzantines, qui, dans les attitudes et surtout dans la belle manière dont les plis des vêtements sont disposés, conservent encore comme un reflet de l'antiquité !

Si le style des peintures en émail incrusté de Limoges est distinct de celui des émaux grecs, il en est de même du procédé de fabrication. Les émaux grecs sont toujours traités par le système du cloisonnage : un émail champlevé fait à Constantinople serait une exception et l'œuvre individuelle d'un artiste. Les émaux de Limoges, au contraire, sont exclusivement champlevés. Tout en adoptant la méthode du champlevé, les Allemands, élèves directs des Grecs, avaient continué, pendant le

(1) *Notice des émaux du Louvre*; édition de 1853, p. 40.

ment du douzième siècle, à rendre fréquemment les motifs de simple ornementation par des émaux cloisonnés. C'est ainsi que dans les reliquaires de Maëstricht, dont la confection remonte au commencement du douzième siècle, les listels d'émail qui font bordure sont exécutés par le procédé du cloisonnage, tandis que les figures sont en émail champlevé [1]. A Limoges, où l'art de l'émaillerie n'a pris naissance que dans la seconde moitié du douzième siècle, le mélange des deux procédés est excessivement rare. Si par hasard on le rencontre sur quelques monuments fort anciens, ce n'est que dans de très-petites parties [2]. D'après ces diverses causes, il est facile de conclure que les émailleurs limousins n'ont pas eu les Grecs pour premiers maîtres, et que l'art de l'émaillerie n'est pas venu directement de Constantinople ou de Venise à Limoges.

On a fait valoir aussi, comme preuve de l'origine orientale de l'école de Limoges, le nom de l'artiste Alpais, inscrit sur le charmant ciboire du treizième siècle que possède le Musée du Louvre, nom qu'il faudrait prononcer à la grecque, disait-on, comme si l'i eût été surmonté d'un tréma. Du Sommerard en tirait la conséquence que des artistes grecs travaillaient encore

(1) Voyez nos planches CVII et CXLV, et notre t. II, p. 224.

(2) L'abbé Texier a publié la gravure d'un ange de bronze, d'un style primitif qui ne se rattache certainement pas à l'école byzantine, et qui doit appartenir à la fin du douzième siècle. Dans les ailes de cet ange, des lignes droites de quelques millimètres de longueur, incrustées d'émail, sont épargnées sur le métal par le procédé du champlevé; mais entre ces lignes on trouve cinq petits cercles de cuivre disposés timidement par le procédé du cloisonnage. C'est là un des très-rares exemples de l'emploi de ce procédé par les émailleurs limousins. Voyez les *Annales archéologiques*, t. XV, p. 285.

à Limoges au treizième siècle. Cette conjecture, fondée seulement sur la forme du mot Alpais, paraissait de peu d'importance à l'abbé Texier, qui déclarait cependant, dans son premier travail sur les émailleurs limousins, que cette consonnance était inconnue dans les anciennes appellations limousines [1]. Mais le savant archéologue était parvenu depuis à découvrir l'indication de deux Limousins qui ont porté le nom d'Alpais dans des temps reculés [2]. Nous pouvons ajouter que la fille de Louis le Débonnaire, mariée à Conrad Ier, s'appelait aussi Alpais. M. Darcel a cru trouver la solution du problème dans la faute d'orthographe volontaire que renferme le mot magister, qui précède le nom d'Alpais sur la coupe du Louvre, où il est écrit magiter. « C'est un fait acquis à » la science philologique, dit-il, qu'au moyen âge, en » France, de deux consonnes juxtaposées, l'une s'élidait » toujours. Ainsi magister, écrit avec un s par les savants, » était prononcé par tout le monde magiter et écrit de » même par les ignorants. Alpais devait se prononcer » Alpai, comme nous faisons de Gervais [3]. » Le nom d'Alpais inscrit sur la coupe du Louvre est donc sans valeur pour appuyer la supposition de l'existence de maîtres grecs établis à Limoges.

Si les textes sont complétement muets sur la venue d'émailleurs grecs à Limoges au douzième siècle ; si le style des peintures, de même que les moyens d'exécution des anciens émaux de Limoges, repousse toute apparence d'intervention byzantine, combien sont puis-

(1) *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 83.
(2) *Annales archéologiques*, t. XIV, p. 118.
(3) *Annales archéologiques*, t. XIV, p. 10.

santes les probabilités qui nous font voir, dans les artistes de la Lotharingie appelés par Suger à Saint-Denis au commencement de 1145, les importateurs en France de l'art d'émailler les métaux, surtout dans son application à la reproduction des figures et des sujets en incrustations d'émail sur de grandes pièces de cuivre. D'après Suger, ces artistes avaient mis deux ans à exécuter les émaux historiés de la colonne qui portait sa croix, mais il y a tout lieu de croire qu'ils firent un autre travail d'une haute importance : c'était une sorte de châsse de cuivre émaillé, reproduisant une église avec sa nef et deux collatéraux ; on la voyait encore, au seizième siècle, au-dessus du tombeau de Saint-Denis et de ses deux compagnons que construisit Suger en arrière de l'autel consacré aux trois martyrs. Nous en avons donné la description en traitant de l'orfévrerie (tome II, page 249). Le célèbre abbé, dans son livre sur les actes de son administration, ne parle pas de cet édifice de cuivre ; mais les artistes allemands n'ayant terminé les émaux de la colonne que vers le commencement de 1147, n'auront pu entreprendre le travail de la châsse, et encore moins l'achever, que postérieurement à cet écrit, qui dut être rédigé peu après les fêtes de Pâques de cette année : ainsi s'expliquerait le silence de Suger. Une inscription qu'on lisait sur le monument constatait au surplus que c'était lui qui l'avait fait élever. Toujours est-il que les émailleurs allemands au service de Suger restèrent longtemps à Saint-Denis, à une époque où l'on ne faisait pas encore d'émaux à Limoges, ce que nous regardons comme positif d'après le silence absolu des textes et l'absence de tout monument. Ils

travaillèrent sous les yeux du roi Louis VII et d'Éléonore d'Aquitaine, sa femme, qui assistèrent, comme nous l'apprend Suger [1], à la dédicace de l'église de Saint-Denis, ainsi qu'à la translation des corps des saints martyrs dans le nouveau tombeau élevé par ses soins, et à la bénédiction par le pape Eugène, en 1147, de la belle croix d'or que supportait la colonne de bronze émaillé. Il est naturel de croire que ces artistes, durant leur résidence en France, durent exécuter quelques travaux d'émaillerie qui leur furent certainement commandés, qu'ils formèrent des élèves émailleurs qui se seront répandus ensuite dans des villes renommées pour leurs travaux d'orfévrerie, et même que quelques-uns d'entre eux s'établirent en Aquitaine, attirés par la reine Éléonore, après l'annulation de son mariage avec Louis VII. Il est donc assurément fort probable que les artistes allemands appelés en France par Suger ont été les promoteurs de l'école de Limoges.

A l'appui de cette opinion, puisée dans un ensemble de faits et d'actes qui nous paraissent assez concluants, nous devons ajouter un renseignement fourni par l'abbé Texier, d'après un manuscrit de 1181 provenant de l'abbaye de Grandmont et qui se trouvait en sa possession. Les frères Guillaume et Imbert, moines de cette abbaye, avaient entrepris, durant cette année, le pèlerinage de Cologne, dans le but d'obtenir quelques reliques des compagnes de sainte Ursule. Philippe de Heinsberg, archevêque de Cologne (1167 † 1191), celui

(1) SUGERII *Lib. de reb. in admin. sua gestis*, apud DUCHESNE, t. IV, p. 345. — SUGERII *Liber de consecratione ecclesiæ*, apud DUCHESNE, t. IV, p. 357.

qui fit commencer la magnifique châsse émaillée des rois mages, les accueillit avec faveur et leur remit les ossements de cinq des saintes vierges, qu'ils rapportèrent à Grandmont. Ces reliques furent réparties dans diverses châsses, dont l'une se trouve ainsi décrite dans le procès-verbal dressé au mois d'août 1790, de la distribution faite à plusieurs églises des vases sacrés et des châsses qui composaient le trésor de Grandmont : « Une châsse » en dos d'âne, couverte de lames de cuivre dorées et » émaillées... sur la face antérieure de laquelle, ornée de » quelques figures, on lit ce qui suit en caractères go» thiques : HI DUO VIRI DEDERUNT HAS DUAS VIRGINES ECCLE» SIE GRANDIMONTIS : GIRARDUS ABBAS SIBERGE [1] : PHILIPPUS » ARCHIEPISCOPUS COLONIENSIS. S. ALBINA VIRGO ET MARTYR. » S. ESSENTIA. FRATER REGINALDUS ME FECIT. La face posté» rieure présente six tableaux, dont les sujets sont pris » de la légende de sainte Ursule [2]. » Le texte de cette inscription [3], placé au-dessous de quelques figures, a une grande importance; il indique positivement que là se trouvaient les figures des deux vierges dont les ossements étaient renfermés dans la châsse, ainsi que celles des deux donateurs, et que le frère Réginald était l'au-

(1) C'est *Sigeberge* qu'il faut lire : le scribe de 1790 a mal transcrit l'inscription. Girard était, en effet, en 1181, abbé du célèbre monastère de Sigeberg, fondé, sous l'invocation de saint Michel, en 1066, par Annon, archevêque de Cologne. *Vita sancti Annonis archiep.*, apud PERTZ, *Mon. Germ. hist.*, t. XIII, p. 476 et seq., 515 et 517.

(2) Citation de l'abbé TEXIER, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 78.

(3) « Ces deux hommes ont donné ces deux vierges à l'église de Grand» mont : Girard, abbé de Sigeberg, Philippe, archevêque de Cologne. » Sainte Albine, vierge et martyre. Sainte Essencie. Frère Réginald » me fit. »

teur de la châsse. L'abbé Texier s'est demandé si Réginald était de Cologne ou de Limoges, et, entraîné par l'amour du pays natal, il l'a rangé parmi les émailleurs limousins. L'examen du monument nous engagerait plutôt à faire le contraire. En effet, puisque le portrait de l'archevêque de Cologne, donateur des reliques, est reproduit sur la châsse, n'est-ce pas à Cologne seulement qu'elle a pu être exécutée? Une autre considération, c'est que le nom de Reginaldus, dont les Français ont fait Renauld, est la simple traduction de Reinhold [1], mot d'origine essentiellement germanique. L'archevêque de Cologne, prédécesseur de Philippe de Heinsberg, se nommait précisément Reginaldus [2]; quoi de plus naturel alors qu'un moine de Cologne ait porté le même nom que son évêque? Si l'on ouvre, d'ailleurs, les annales germaniques de ces époques, on y trouve un nombre considérable de princes, de comtes, d'évêques, d'abbés, du nom de Reginaldus [3]. « Les moines de » Grandmont, dit l'abbé Texier, après être restés peu de » temps à Cologne, rapportèrent les reliques dans des » vases et non dans des châsses. » Cela importe peu. Les châsses ont pu être commandées par les frères Guillaume et Imbert avant leur départ de Cologne, et envoyées à Grandmont postérieurement à la translation des reliques. Les termes de l'inscription, la reproduction des figures des donateurs, le nom germanique de l'émailleur, nous paraissent lever tous les doutes. Que conclure

(1) Dérivé de *rein*, pur, et de *hold*, gracieux, suave.

(2) *L'Art de vérifier les dates*, t. III, p. 269.

(3) Consulter les *Monumenta Germaniæ historica* de M. Pertz, aux tables.

de cela, sinon qu'il a dû en être de l'émaillerie limousine comme de toutes les importations nouvelles dans un pays? La concurrence est nulle au début, les premiers essais sont timides, et les produits de la fabrication ne se répandent au dehors que progressivement et après un laps de temps plus au moins long. Ce qui est vrai de nos jours, où les moyens de transmettre les idées et de faire connaître les découvertes utiles sont multipliés à l'infini, se manifestait plus sensiblement au moyen âge, dépourvu de toutes les ressources de la publicité moderne. Il y a donc lieu de croire que si la fabrication des émaux était en activité à Limoges en 1170, elle était encore assez restreinte alors et limitée à des objets de simple ornementation. Aurait-on envoyé de Cologne à Limoges une châsse représentant des images et des sujets en émail, si Limoges avait pu produire à cette époque des objets d'une telle importance?

La châsse de l'émailleur allemand Réginald, qui offrait l'effigie des saintes et celle des donateurs sur une face, et six tableaux sur l'autre, imprima nécessairement à l'émaillerie limousine une impulsion plus hardie. C'est en effet peu d'années après que fut faite la châsse de saint Étienne de Muret (1189), de laquelle proviennent sans doute les deux plaques du Musée de Cluny; puis la figure de guerrier du Musée du Mans, que nous considérons comme étant celle de Henri Plantagenet. La fabrique de Limoges commence par répandre ses productions dans les provinces qui composaient le duché d'Aquitaine. Quelques années sont à peine écoulées, qu'on lui voit prendre une grande extension : son orfévrerie de cuivre émaillé est déjà recherchée dans diffé-

rents pays de l'Europe. C'est d'abord en Angleterre qu'elle est portée; et cela se conçoit, puisque Henri Plantagenet, duc d'Anjou, réunissait la souveraineté du Limousin à celle de la Grande-Bretagne. Aussi trouve-t-on consignées dans un inventaire du trésor de la cathédrale de Saint-Paul de Londres, qui fut dressé en 1295, plusieurs pièces en émail limousin, dont quelques-unes existaient dans ce trésor depuis la fin du douzième siècle. Ce sont : un coffre noir, avec des rosaces en émail, donné par Gilbert, qui était évêque de Londres dans les dernières années du douzième siècle; deux coffres rouges de l'œuvre de Limoges, venant de Fulck-Basset, quatrième successeur de Gilbert. Divers émaux de Limoges, tels que deux candélabres et une croix processionnelle, sont encore décrits dans cet inventaire, sans indication des noms des donateurs [1]. Les productions de Limoges pénètrent jusqu'en Italie. Ughellus, dans son *Italia sacra,* donne le texte d'une charte de l'année 1197, d'où il résulte qu'un certain Fulco, qui venait de faire construire une église à Veglia en Apulie, sous l'invocation de sainte Marguerite, y aurait déposé deux tables de cuivre doré de l'œuvre de Limoges [2].

Au treizième siècle, la fabrication des émaux acquiert un grand développement dans cette ville. Cela tint au changement qui s'opéra dans la manière de disposer de l'émail. L'or, dont les Grecs faisaient usage dans leurs émaux cloisonnés, se prêtait par sa malléabilité à l'em-

(1) *Visitatio facta in thesauro Sancti Pauli London. per magistrum Radulphum de Baudak, ejusdem decanum, mense aprilis, an. gratiæ* MCCXCV. Apud *Monasticon anglicanum*, édit. 1673, t. III, p. 310, 312 et 331.

(2) *Italia sacra*, t. VII, p. 1274.

ploi de feuilles d'une ténuité extrême, et ces feuilles, découpées en bandelettes, pouvaient épouser, sous la main d'un artiste habile, les contours les plus délicats du dessin sans conserver trop de roideur. Il en était tout autrement du cuivre travaillé par le procédé du champlevé. Les filets qui tracent les linéaments du dessin étant réservés sur le fond même de la plaque, ne sont pas susceptibles de s'amincir comme une feuille d'or battue à part, ni de recevoir des contours aussi adoucis. Il en résulte que, dans les carnations surtout, les traits du dessin restent incorrects et disgracieux. Les émailleurs limousins, qui avaient commencé par rendre la totalité des figures et des sujets avec des couleurs d'émail, en n'épargnant le cuivre que pour obtenir les traits du dessin, renoncèrent donc à ce mode d'émaillerie. Ils gravèrent sur le métal l'ensemble des figures, et les fonds seuls furent émaillés; ils appliquèrent aussi des figures de haut relief, en bronze fondu et ciselé, sur un fond d'émail. Le graveur, le sculpteur et le fondeur remplacèrent l'émailleur dans les parties les plus importantes de l'orfévrerie de cuivre émaillé. Du moment qu'on restreignait l'émaillerie à la décoration des fonds, les plus grandes difficultés de cet art disparaissaient; aussi la fabrication de Limoges s'étendit-elle, dès lors, à une foule d'objets divers, ce qui fait qu'on lui reproche avec raison d'être sortie trop souvent du domaine de l'art pour se livrer à l'industrie purement mercantile.

Malgré les causes si graves qui, à plusieurs reprises, pendant le cours de quatre siècles, ont amené la destruction ou le détournement d'une énorme quantité d'objets émaillés, les beaux monuments de l'émaillerie

incrustée de Limoges du treizième et du quatorzième siècle existent en grand nombre dans les collections publiques et privées de l'Europe, et la plupart des paroisses des anciennes provinces du Poitou, du Limousin et de la Marche possèdent encore aujourd'hui quelques précieux restes de cette orfévrerie. L'abbé Texier a signalé plus de deux cent cinquante reliquaires, châsses, croix et autres objets subsistant dans diverses églises de la Vienne, de la Haute-Vienne, de la Creuse et de la Corrèze (1).

Les textes qui étaient complétement muets sur l'existence de la fabrication des émaux à Limoges, antérieurement à la lettre écrite par le moine Jean au prieur de Saint-Victor en 1170, et qui, à partir de ce moment jusqu'à la fin du douzième siècle, en font si rarement mention, fournissent ensuite assez fréquemment des preuves convaincantes. Par son testament daté de 1218, Pierre de Nemours, évêque de Paris (1208 † 1220), donne à l'église de La Chapelle-en-Brie deux coffres de Limoges (2). Dans l'inventaire de Foulques, évêque de Toulouse (1205 † 1231), on décrit deux bassins de l'œuvre de Limoges (3). M. Albert Way, dans l'*Archaeological Journal* (4), rapporte plusieurs documents importants qui ont été tirés des anciennes chartes conservées dans les bibliothèques d'Angleterre. Ainsi, parmi les dons de Gilbert de Granville, évêque de Rochester († 1214), figurent des coffres de Limoges. Dans le livre

(1) *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 165.

(2) *Gallia christiana*; éd. 1656, t. I, p. 442.

(3) Catel, *Histoire du Languedoc*, p. 901.

(4) T. II, p. 167.

de la visite de Guillaume, doyen de Salisbury en 1220, sont inscrites, comme existant à Wolkingham et à Berkshire, des croix de procession en émail de Limoges, cruces processionales de opere Limovicensi. Walter de Bleys, évêque de Worcester, et Walter de Cantilupe, dans leurs règlements datés de 1219 et 1240, sur les vases et ornements destinés au service des églises paroissiales, ordonnent que la sainte hostie sera renfermée dans un ciboire, soit d'argent ou d'ivoire, soit d'œuvre de Limoges, de opere Limovitico. Le plus curieux des documents cités par M. Albert Way est l'extrait d'un manuscrit de la bibliothèque d'Antony Wood, où l'on apprend qu'en 1267 un artiste de Limoges, maître Johannes Limovicensis, fut chargé d'exécuter le tombeau et l'effigie couchée de Walter Merton, évêque de Rochester. Ce manuscrit contient le compte des dépenses faites par l'exécuteur testamentaire, tant pour l'envoi d'un messager à Limoges, que pour le prix de la tombe et pour le voyage de maître Jean qui accompagna son œuvre en Angleterre [1]. Le monument de Walter Merton fut dégradé à l'époque de la réformation; mais il en reste encore en Angleterre un autre qui témoigne de l'habileté qu'avaient déployée dans ce pays les émailleurs de Limoges : c'est l'effigie de Guillaume de Va-

(1) Computant (executores) XL li. V s. VI d. liberat. magistro Johanni Limovicensi pro tomba dicti episcopi Roffensis; scilicet pro constructione et carriagio de Lymoges ad Roffam; et XL s. VIII d. cuidam executori apud Lymoges ad ordinandum et providendum constructionem dicte tombe; et X s. VIII d. cuidam garcioni eunti apud Lymoges querenti dictam tombam constructam et ducenti eam cum dicto magistro Johanne usque Roffam. ANTONY WOOD, Mss., Bibl. Bodl., cod. Ballard, 46. *The arch. Journal*, 1846, t. II, p. 171.

lence († 1196), conservée dans l'abbaye de Westminster, et regardée naturellement comme l'œuvre de maître Jean, qui avait dû acquérir en Angleterre une grande réputation par le talent dont il avait fait preuve dans le monument de Rochester. L'inventaire du saint-siége, dressé en 1295 par ordre de Boniface VIII, renferme plusieurs mentions de pièces en émail de Limoges : Duos flascones de ligno, depictos in rubeo colore, cum circulis et scutis, de opere Lemoviceno. — Unum vasculum, de opere Lemoviceno, cum theriaca [1]. Parmi les textes qui nous font connaître des œuvres de Limoges, on peut placer un dessin de Gaignières reproduisant le tombeau de l'évêque d'Angers Fulger, où le prélat paraît représenté sur une plaque émaillée. Le monument [2] n'existant plus, il est impossible de juger parfaitement l'émail. Nous devons dire que bien que l'évêque Fulger soit mort en 1149, il nous paraît évident, d'après les arcades ogives qui couvrent son tombeau, qu'il n'a dû être élevé qu'à la fin du douzième siècle et peut-être même au treizième.

Certains textes du quatorzième siècle viennent à l'appui des monuments pour démontrer que l'émaillerie de Limoges était encore très-renommée à cette époque et qu'elle avait même étendu sa fabrication à des objets très-divers. Nous avons déjà cité l'inventaire de Louis le Hutin, roi de France († 1316), qui constate qu'en 1317, Hugues d'Augeron aurait envoyé au roi

(1) *Inventarium de rebus inventis in thesauro Sedis Apostolicæ*. Ms. Bibl. imp., n° 5180, fol. 32 et 139.

(2) Le dessin est reproduit dans le *Bulletin monumental*, t. XXI, p. 460.

Philippe le Long un chanfrein en cuivre doré et émaillé, commandé à Limoges par le feu roi Louis, pour être envoyé au roi d'Arménie [1]. Le glossaire de Ducange donne aussi cette citation, tirée du testament de Guillaume de Haric, de l'année 1327, qui se trouvait aux archives royales : « Item, je lais huit cent livres, pour faire deux » tombes hautes et levées de l'euvre de Limoges; l'une » pour moi, et l'autre pour Blanche d'Avaugor, ma » chère compaigne [2]. »

Les frères J. et P. Lemovici ont laissé leurs noms sur la tombe en cuivre émaillé du cardinal de Taillefer, élevée à La Chapelle, près de Guéret [3].

Les Limousins n'abandonnèrent pas brusquement au treizième siècle les types et le mode de procéder qu'avaient adoptés leurs premiers émailleurs. Ainsi une plaque de cuivre émaillé qui est au Louvre [4], reproduisant la vision de saint François d'Assise, est traitée en partie dans le style des premiers émaux : les carnations, les vêtements et les accessoires sont rendus par des couleurs d'émail; mais le sujet ne se détache pas sur de l'émail, c'est le cuivre qui sert de fond. On donne à la vision de saint François la date de 1224 : il fut canonisé par Grégoire IX en 1228 : l'émail du Louvre doit donc être postérieur. Sans doute il est un des derniers émaux de cette façon, et l'on peut regarder la plaque de saint François comme une œuvre de transition entre la première manière, qui

1 *Inventaire des biens meubles de l'exécution le roy Loys.* Ms. Bibl. imp., nº 7855 fr., fol. 109.

2 Ducange, Gloss. lat., v. Limogia.

3 L'abbé Texier, *Essai sur les émailleurs de Limoges*, p. 84.

4 Nº 1 de la Notice de M. de Laborde.

consistait à rendre la totalité du sujet en couleurs d'émail, et la seconde, qui n'admettait l'émail que pour colorer les fonds. Ces diverses manières d'employer l'émail, et les caractères généraux que les pièces émaillées offrent à un examen attentif, peuvent donc aider à fixer approximativement l'époque de leur confection. Mais du moment que les orfévres émailleurs, renonçant entièrement à l'ancien procédé, ne se servirent plus de l'émail que pour teindre les fonds, les différences qu'on rencontre dans la nature de leurs émaux ne sont pas assez sensibles pour prêter un grand secours. Pour déterminer ce qui appartient au milieu ou à la fin du treizième siècle, on n'est plus guidé que par le style et le plus ou moins de perfection des figures sculptées ou gravées qui se détachent sur les fonds d'émail, ainsi que par la forme des fleurons et ornements qui les accompagnent. Il ne faut pas non plus perdre de vue que l'adoption du style ogival ne fut pas immédiate chez les orfévres émailleurs de Limoges, et qu'ils sont en retard sur les autres artistes, dont les œuvres se trouvèrent notablement influencées par ce changement radical apporté aux formes architecturales.

Les émailleurs limousins modifièrent très-peu leur style et leurs procédés d'exécution au quatorzième siècle. L'ensemble de la composition, quelques détails architectoniques, le style de l'ornementation et l'emploi d'un émail rouge pour les fonds, dans les plaques qui ne sont pas d'une grande étendue, peuvent cependant servir à caractériser les ouvrages de ce temps.

Parmi les émailleurs du quatorzième siècle, on doit citer Marc de Bridier, qui a inscrit son nom, avec la date

de 1360, sur une châsse renfermant des reliques de saint Vic[illegible], laquelle appartenait à l'abbaye de Saint-Martial de Limoges (1).

Quant aux émaux qui ont été produits au quinzième siècle, ils ne se distinguent pas de ceux du quatorzième. L'examen des monuments ne peut donc venir en aide pour indiquer, même approximativement, l'époque à laquelle a cessé la fabrication des émaux incrustés limousins. Les textes ne sont pas plus favorables : on n'y trouve aucun renseignement à cet égard. C'est en portant l'attention sur la marche et le développement des autres arts industriels, et sur l'adoption d'un nouveau procédé d'émaillerie, qu'on pourra, en trouvant une cause à l'abandon de l'orfèvrerie de cuivre émaillé, arriver à la solution de cette question. Dès le commencement du quatorzième siècle, malgré les guerres souvent désastreuses que la France eut à soutenir, un goût très-prononcé pour l'orfèvrerie d'or et d'argent com[illegible] [illegible] et lorsque Charles V, par la sagesse de son administration et grâce aux victoires de ses généraux, eut enfin rendu la France glorieuse et prospère, le goût [illegible] devint de plus en plus dominant. [illegible] de Berry, d'Anjou et de Bourgogne, [illegible] rivalisèrent avec lui de luxe et de magnificence [illegible] par les inventaires [illegible] de la haute importance [illegible] l'orfèvrerie, qui absorbait tous [illegible] les meilleurs artistes de cette époque, sculpteurs, [illegible], se faisaient orfèvres, et les [illegible] étaient des œuvres d'or-

(1) [illegible] de Limoges, p. 84.

févrerie. La coloration de l'or et de l'argent par des émaux ne cessa pas d'être employée; mais l'émaillerie par incrustation ne pouvait suffire à ces habiles dessinateurs, à ces ciseleurs émérites, lorsqu'ils voulaient enrichir leurs travaux de scènes historiques, ce qui était fort en vogue à cette époque. Ils gravèrent d'abord en fines intailles sur le métal leurs précieuses compositions, qu'ils faisaient ressortir sur un fond d'émail, et bientôt l'introduction de l'émaillerie translucide sur relief, inventée par les Italiens, leur permit de teindre ces compositions des plus riches couleurs d'émail, tout en leur donnant par une fine ciselure un modelé suffisant pour les transformer en véritables miniatures d'un éclat merveilleux.

En présence d'œuvres aussi brillantes et de procédés si bien en harmonie avec les progrès toujours croissants des arts du dessin, que devait-il advenir de l'orfévrerie de cuivre émaillé de Limoges? Dans sa nouveauté, les princes et les riches églises l'avaient recherchée; à la fin du quatorzième siècle elle disparaît de leur trésor. Si la fabrication limousine continua de produire, ce ne fut plus que pour les églises pauvres et pour les usages vulgaires. Elle manqua de ressources pour l'exécution de pièces de quelque importance d'un goût nouveau, et les artistes distingués de cette école cherchèrent naturellement à prendre une autre voie : le goût du public, qui l'avait soutenue pendant plus de deux siècles, finit par la délaisser tout à fait, et les ateliers se fermèrent successivement. Il est à croire cependant que quelques-uns restèrent ouverts en fabriquant des pièces médiocres sur les anciens modèles, jusqu'au moment où des artistes

limousins en vinrent à découvrir un nouveau genre d'émaillerie qui devait éclipser tous les autres : la peinture en couleurs vitrifiables sur fond d'émail.

Résumons en très-peu de mots l'historique de l'émaillerie champlevée sur cuivre.

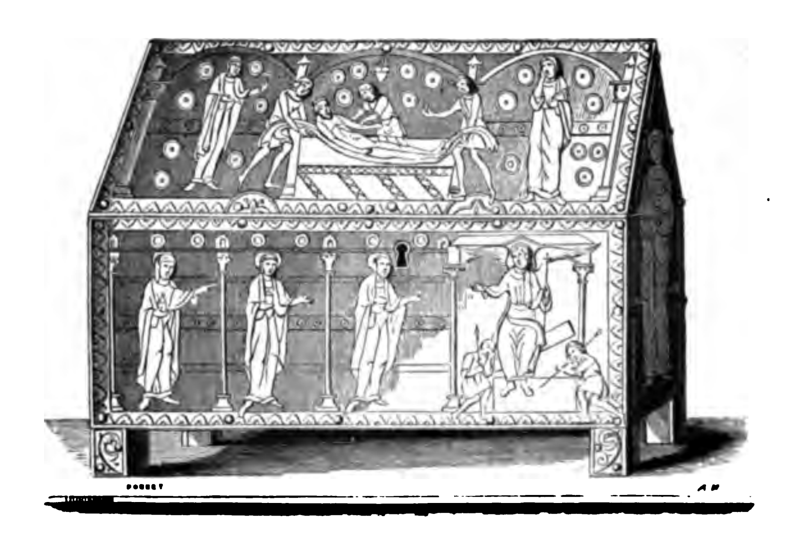
L'émaillerie, qui avait été connue des Grecs, des Étrusques et des Égyptiens dans une haute antiquité, disparaît plus de deux cents ans avant l'ère chrétienne, et tout souvenir en était effacé dans l'empire romain à l'époque où Pline écrivait son Histoire naturelle; mais bientôt apparaît chez des peuples de race celtique, qui habitaient les bords de l'Océan, une sorte d'émaillerie par incrustation qui a reçu le nom de champlevée. Cette brillante industrie ne jette qu'une lueur éphémère; elle n'existait déjà plus au temps de la conquête de Clovis.

A la fin du dixième siècle, des artistes byzantins, attirés à la cour d'Othon II, portent en Allemagne l'art de l'émaillerie par le procédé du cloisonnage, qui était en faveur à Constantinople depuis le temps de Justinien; et bientôt après, au commencement du onzième siècle, les orfèvres allemands des provinces rhénanes, sans abandonner l'émaillerie cloisonnée, en reviennent aux anciens procédés celtiques et restaurent l'émaillerie champlevée sur cuivre. Ils s'acquirent dans ce genre de travail une très-grande réputation et produisirent au douzième siècle un grand nombre de pièces remarquables.

Quelques-uns de ces artistes, appelés par Suger au commencement de 1145, importèrent en France l'art de l'émaillerie et exécutèrent à Saint-Denis de très-importantstravaux d'émaillerie champlevée sur cuivre. Peu d'années après, Limoges s'était emparé de cette

brillante industrie et y obtint une très-grande renommée pendant plus de deux cents ans.

Vers le milieu du quinzième siècle, ce genre d'émaillerie était complétement abandonné, et le souvenir même en était à peu près éteint au commencement de ce siècle. Mais il y a cinquante ans environ, de laborieux archéologues commencèrent à exhumer de la poussière les monuments de cet art qui avaient survécu. Une fois connus, ils dèvinrent l'objet d'un goût très-prononcé et acquirent un prix considérable. Aujourd'hui, d'habiles artistes, s'inspirant de ces beaux modèles, ont remis en honneur cette brillante peinture en incrustations d'émail qui s'applique si merveilleusement à l'ornementation des métaux.



# EXPLICATION

## DES VIGNETTES ET CULS-DE-LAMPE

### COMPRIS DANS LE TROISIÈME VOLUME

---

## PEINTURE.

### PRÉLIMINAIRES.

VIGNETTE, page I. L'une des seize compositions disposées, par rangées de quatre, dans la partie centrale d'un triptyque peint sur bois par Lucas de Leyde suivant les uns, et suivant d'autres par Hugo Van der Goës. Il appartenait à la collection Debruge Duménil (nº 550 du Catalogue). Le dessin sur bois a été fait par M. Alexis Noël; la gravure est de M. Brévière.

CUL-DE-LAMPE, p. 8. Lettre D, miniature tirée du missel du cardinal Colonna, exécutée au commencement du seizième siècle et conservée dans la bibliothèque du palais Sciarra, à Rome. Nous l'avons citée page 261. Le dessin sur bois est de M. A. Noël; la gravure de M. Pannemaker.

## ORNEMENTATION DES MANUSCRITS.

### CHAPITRE PREMIER.

VIGNETTE, page 9. Miniature tirée du manuscrit des discours de saint Grégoire de Nazianze, écrit pour l'empereur Basile le Macédonien et qui est conservé à la Bibliothèque impériale de Paris. Nous avons donné la description de ce manuscrit, page 34 et suivantes. La miniature reproduit deux

Cul-de-lampe, p. 376. Saint Antoine. Vitrail allemand du quinzième siècle. Il faisait partie de la collection Debruge Duménil (n° 473 du Catalogue). Le dessin est de M. A. Noël; la gravure de M. Brévière.

## ÉMAILLERIE.

### CHAPITRE PREMIER.

Vignette, p. 377. Émail cloisonné placé au centre du plat inférieur de la couverture du manuscrit grec de la bibliothèque de Sienne, dont la planche CI de notre Album reproduit le plat supérieur. Nous avons donné des renseignements sur ce manuscrit et sur sa belle couverture dans le texte explicatif qui accompagne notre planche. La scène reproduite est l'Ascension du Christ, indiquée par l'inscription Η ΑΝΑΛΗΠΨΙC (Ἡ ἀνάληψις). L'émail original a soixante-sept millimètres de hauteur et soixante-deux de largeur. La photographie nous en a fourni une reproduction agrandie de deux cinquièmes. Le décalque du cliché photographique a été transporté sur bois par M. A. Noël; la gravure est de M. Pannemaker.

Cul-de-lampe, p. 709. Châsse en forme de tombe à couvercle prismatique en émail champlevé de Limoges. Deux sujets sont représentés sur la face qui est reproduite; ils se détachent sur un fond d'émail bleu lapis semé de rosaces et coupé horizontalement de bandes d'émail vert et d'émail bleu clair. Les figures sont gravées sur le fond du métal doré, les têtes seules sont en haut relief et font saillie sur l'émail. On voit sur le couvercle la mise au tombeau du Christ et sur le corps de la châsse les trois Marie trouvant assis sur ce tombeau un ange qui leur annonce la résurrection. Les faces latérales sont occupées par la figure de l'un des apôtres gravée sur le métal. C'est un ouvrage du treizième siècle. La hauteur du monument est de dix-sept centimètres, la largeur de neuf, la longueur de vingt-deux. Il a appartenu à la collection Debruge Duménil (n° 676 du Catalogue). Le dessin sur bois est de M. Noël; la gravure de M. Porret.



# TABLE DES DIVISIONS

## DU TROISIÈME VOLUME.

---

### PEINTURE.

## PEINTURE SUR VERRE.

## ÉMAILLERIE.


AN.



